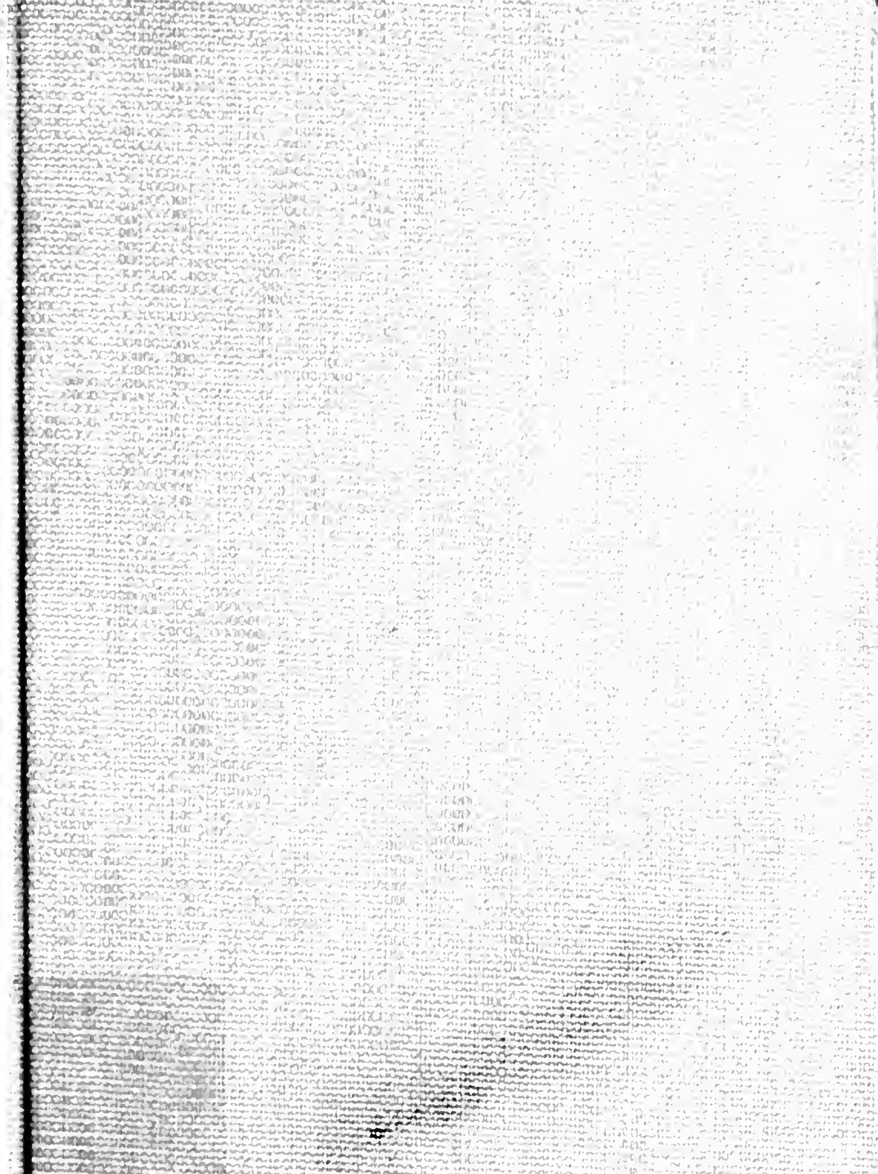










# Theater und Kultur

herausgegeben unter Mitwirkung von
Hermann Bahr und Hugo Hofmannsthal
von
Max Pirker

Band 6

# Egon Wellesz

## Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien

1922

Wiener Literarische Anstalt
Gesellschaft m. b. H.
Wien Leipzig

# Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien

von

Egon Wellesz

1922

Wiener Literarische Anstalt
Gesellschaft m. b. H.
Wien Leipzig

 Verlags-Nr. 119

Druck von M. Salzer in Wien.

Dem Intendanten der Oper in Frankfurt

Dr. Ernst Lert

zur Erinnerung an gemeinsame Arbeit

freundschaftlich zugeeignet



# Vorwort

Dem kundigen Beobachter, der die Entwicklung der Oper in der gegenwärtigen Epoche verfolgt, kann es nicht verborgen sein, daß sie in ein kritisches Stadium getreten ist. Wenn auch einzelne bedeutende Schöpfungen den Anschein eines günstigen Zustandes der Produktion vortäuschen, ist es doch nicht zu übersehen, daß die Gesamttendenz keine glückliche ist, und daß sich in ihr ein unsicheres Suchen nach innerer Bestätigung ausdrückt, ohne daß es der Oper gelingen wollte, im geistigen Leben der Gegenwart den Platz einzunehmen, der ihr, gemäß der Bedeutung der Gattung in früheren Epochen, auch heute zukommen müßte.

Die Enttäuschung über die Einbuße an Position, die krampfhaft gesteigerte Anstrengungen der Komponisten einerseits, überspannte Forderungen der Zuhörer andererseits auslöst, ist um so größer, als das Kunstwerk Richard Wagners die Hoffnung erweckt hatte, die hier ausgebildete Form des Musikdramas werde die Grundlage für die Oper der Zukunft abgeben.

Man suchte den von Wagner gewiesenen Weg weiterzugehen, in der Erwartung, zu Neuem gelangen zu können, fand sich aber immer tiefer in eine Abhängigkeit verstrickt, die nicht zu überwinden war, und auf jeder Schöpfung lastete der Schatten seiner großen Persönlichkeit. Denn der große Trugschluß, dem Generationen junger, befähigter Musiker zum Opfer fielen, bestand in der von Wagner selbst durch seine theoretischen Schriften geförderten Annahme, man stehe am Anfang einer Entwicklung, während sein Werk, wie wir jetzt rückschauend zu erkennen vermögen, in den Abschluß einer Periode der Musik fällt, in der die Oper nur eine Teilerscheinung bildet.

Diese Erkenntnis, die früher als bei uns in jenen Ländern zu dämmern begann, die nicht unter dem direkten Einfluß Wagners standen, führt heute zu einem Skeptizismus an der Lebensfähigkeit und Berechtigung der Oper.

Aber dieser Zweifel ist nicht neu. Schon mehrmals seit dem mehr als dreihundertjährigen Bestehen der Oper ist die Frage aufgeworfen worden, ob sie Berechtigung und Zukunft habe, und immer hat dieses Sich-Besinnen die produktive Wirkung ausgeübt, das Starre und Überlebte auszuscheiden, und der Oper neue Kräfte zuzuführen. Die Oper der letzten Jahrzehnte hat sich die Aufgabe gestellt, dem gesprochenen Drama den Rang abzulaufen, eine Form zu schaffen,

bei der der Musiker die Wirkung einer selbständigen Textdichtung durch die Mittel einer illustrativ dramatischen Musik zu steigern sucht.

Diese Richtung hat bereits die Grenzen ihrer Möglichkeiten gezeigt. Das gesungene Wort erfordert andere Fügungen und Bindungen zur höheren Ordnung von Periode und Satz als das gesprochene. Im gesprochenen Drama ist eine Anlehnung an die Realität des Lebens denkbar, im gesungenen verbietet sie sich, da die Musik eine stilisierende Wirkung ausübt. Aus dieser Tatsache, welche in der nachromantischen, veristischen Oper bewußt außer acht gelassen wurde, muß die Oper in Zukunft die Konsequenzen ziehen, und einen Weg gehen, der innerhalb der Grenzen ihrer eigenen Gesetzmäßigkeit liegt. Dazu gehört ein Verzicht auf jeden Naturalismus in der Textbehandlung und — als dessen Folge — in der Instrumentation, die Rückkehr zu größeren geschlossenen Formen, die an sich musikalisch Geltung haben.

So ergibt sich das Hinaufrücken des Gesamtkomplexes der Oper in die Sphäre einer höheren Stilisierung. Die erwachende Hinneigung zum Ballett ist geeignet, diesen Prozeß einzuleiten; denn im Ballett und in der Pantomime sind alle Verlockungen zum Naturalismus, zu einer die Architektur zerstörenden Bevorzugung des Details durch das Fehlen des Wortes ausgeschaltet. Hier gewöhnt sich der Musiker wieder

daran, zu den szenischen Vorgängen eine einheitliche Musik zu schreiben, bei der die Verlockungen fehlen, den Fluß des Ganzen zugunsten der Hervorhebung eines Details, wie es im gesungenen Drama so häufig geschieht, zu unterbrechen.

An Stelle der unendlichen Melodie muß die endliche wieder treten, an Stelle der aufgelösten amorphen Gebilde, klare, deutlich umrissene Formen.

Die Oper der Zukunft muß an die Traditionen der Barockoper anknüpfen. Dies ist die natürliche, dem innersten Wesen der Oper entsprechende Form, die nur allmählich durch das Übergewicht der Arie im Gesamtbau des Dramatischen entartete. Im Grunde aber ist in dem barocken Gesamtkunstwerk das Verhältnis von Dichtung, Musik und Szene restlos gelöst und der Typus der Barockoper geeignet, der neuen Oper zum Vorbild zu dienen.

*

Der österreichische Musiker hat nie völlig den Boden der barocken Tradition verloren; darum stand ihm auch die Oper stets im Mittelpunkt des musikalischen Interesses und konnte hier eine Pflege finden, die heute für die ganze Kultur Österreichs bedeutsam geworden ist.

In den nachstehenden zwei Studien über den Beginn des Barock in der Musik und die Anfänge der Oper in Wien meine ich demnach nicht von einem

toten Kunstideal und einer entschwundenen Kunst zu reden, sondern von Dingen, mit denen die Gegenwart enger verknüpft ist, als sie, zu sehr noch in der näch-sten Vergangenheit befangen, selbst zu ahnen vermag.

Die beiden Studien, von denen die erste bereits vor einigen Jahren entstanden ist, die zweite für diesen Anlaß als Zusammenfassung verschiedener Ar-beiten über die Barockoper in Wien geschrieben wurde, ergänzen einander, wie immer das Besondere geeignet ist, das Allgemeine sinnfällig zu machen und zu ver-lebendigen.

---

I.

# Der Beginn des Barock in der Musik



## I.

Jede Abgrenzung einer Kunstperiode durch Jahreszahlen hat etwas Willkürliches. Sie bedeutet ein Innehalten, einen Ruhepunkt dort, wo alles ständig in Fluß, ständig in Bewegung ist. Und dennoch benötigt man Grenzen, um sich innerhalb der unübersehbaren Mannigfaltigkeit der Erscheinungen in der Geschichte der Künste zu orientieren, und erhält dadurch zeitlich getrennte Abschnitte, Epochen der Kunstgeschichte. Um sich nun über die einzelnen Epochen den Überblick zu erleichtern, hat man sich daran gewöhnt, sie mit Namen zu bezeichnen, welche sie in prägnanter Weise charakterisieren und umgrenzen sollen.

Diese Namen hat man die längste Zeit hindurch kritiklos hingenommen, obwohl sie keineswegs geeignet waren, den beabsichtigten Zweck zu erfüllen. Denn sie sind nicht Resultate einer kritischen Überlegung, sondern kamen zufallsweise auf und erhärteten dann zu einem Symbol. Sie sind entweder gänzlich verfehlt, wie der Name Gotik — im Sinne von barbarischer Kunst —, oder beziehen sich auf eine Einzelbewegung — auf das Rinascimento der Antike — innerhalb einer Mehrheit von Kulturbestrebungen, wie der Name Renaissance, oder bilden ein absprechendes Urteil, wie der Name Barock. Als systematische Termini, mit denen sich aber zugleich ein Werturteil verband, wurden diese Begriffe zuerst in der Romantik ver-

wendet. Will man in der modernen Forschung mit ihnen operieren, so darf man sich ihrer nicht zur Erklärung, sondern bloß als konventioneller Fiktionen zum Zwecke der Verständigung bedienen.

Da diese Bezeichnungen zu einer Zeit gegeben wurden, wo die historische Forschung noch vorzüglich der Aufzeichnung des reinen Geschehens zugewandt war, konnten sie einer Zeit nicht mehr genügen, die in die historische Betrachtung den Gedanken einer steten Entwicklung des kulturellen Geschehens eingeführt hatte.

Jetzt erst, nachdem man nicht mehr das einzelne Kunstwerk isoliert betrachtete, sondern seine Stellung zu den umgebenden Werken untersuchte, seinen Vorgängern nachspürte, und die verbindenden Fäden so weit verfolgte, bis alle Zusammenhänge klargelegt waren, wurde es möglich, Werke vergangener Zeiten in richtiger Weise zu beurteilen. Dabei stellte sich die Notwendigkeit heraus, die mit den Namen Gotik, Renaissance, Barock und Rokoko verbundenen Vorstellungen einer Revision zu unterziehen, da die zeitliche Abgrenzung der mit diesen Namen verbundenen Epochen eine Verschiebung erfahren hatte.

Besonders klar tritt diese Modifikation bei den Begriffen Renaissance und Barock hervor. Für das, was wir heute Kunst der Renaissance nennen, mußte vor Burckhardt zum Teil auch die Gotik den Namen hergeben, und es ist zum großen Teil sein Verdienst, die Anfänge weiter zurückgelegt zu haben. Burckhardt ging aber in seinen Folgerungen und der Würdigung der Renaissance zu weit, und gelangte damit zu einer

einseitigen Überschätzung dieser Epoche, unter der die Beurteilung der vorangegangenen Gotik und des nachfolgenden Barock zu leiden hatte.

Erst in der jüngsten Zeit wurde durch eine gleichmäßige Durchforschung der Gotik und des Barock das frühere, allgemein verbreitete Urteil berichtigt. Man fing wieder an, die Renaissance neu zu entdecken, nachdem das seit Burckhardt herrschende Urteil über sie, als eine in sich abgeschlossene Höhenperiode, überwunden war. Sie ist insofern ein Höhepunkt, als sie alle Probleme der früheren Zeit vollendet und ihnen durch das Neuorientieren nach der Antike neue Impulse verleiht. Ihrer Mechanik nach ist aber die Renaissance eine Übergangszeit, indem sie zwischen der noch dem Mittelalter zugehörenden Gotik und dem bereits der Neuzeit zugehörenden Barock vermittelt. In ihr beginnen sich bereits die Keime einer neuen Kunst zu regen, die in jeder Gattung zu völlig neuen Problemen führen. Es sind dies z. B.: in der Malerei das Problem der Behandlung des Lichtes und der Luft, in der Architektur das Problem der einheitlichen Raumgestaltung und die Anwendung von Licht und Schatten zum Zwecke einer optischen Wirkung, das Eindringen des Malerischen in die Plastik. In der Musik ist es die Überwindung des Cantus Firmus, und, damit verbunden, das Aufkommen der obersten Stimme als Träger der Melodie, die Anwendung von Harmoniefolgen, welche einer immanenten Logik unterworfen sind, wodurch erst das Entstehen neuer Formen ermöglicht wurde, die Durchsetzung der melodischen Linie mit Ornamenten, das Aufkommen einer eigenen

Schreibweise für die Instrumente und damit der Beginn des Orchesterkolorits. Fassen wir alle diese Erscheinungen zusammen, so bedeuten sie nichts anderes als das Aufkommen des Subjektivismus in der Musik.

Tief eingreifende Ereignisse auf politischem, religiösem und wirtschaftlichem Gebiete kennzeichnen den Beginn der neuen Epoche, die den Namen „Barock" trägt, und die bis auf unsere Zeit herauf formbildend, gestaltend und in höchstem Maße schöpferisch gewirkt hat. Als Beginn des neuen, barocken Kunstempfindens kann man die Zwanzigerjahre des 16. Jahrhunderts annehmen, als infolge der vorhergegangenen Entdeckungen und Erfindungen und den damit zusammenhängenden wirtschaftlichen Errungenschaften eine große Zahl neuer psychischer Werte entstanden waren, welche in der Kunst zu neuen Formen und Problemen führten.

Ihre Heimat ist der Mittelpunkt der damaligen kultivierten Welt, Rom, und die Städte Mittelitaliens.

Diese Kunst, in einer gewaltigen, ereignisreichen Zeit geboren, nahm sich das Kolossale, Leidenschaftliche, Titanenhafte, das ewig Bewegte, über seine eigenen Grenzen hinaus Strebende zum Vorwurf, und hielt an diesem Gestaltungsprinzip durch fast zwei Jahrhunderte fest. Allmählich nur, den psychischen Wandlungen der Gesellschaft in ihren Bestrebungen zu einer Rückkehr zur Natur folgend, veränderte sich die äußere Gestalt dieses Stiles, und an Stelle des Grandiosen und Ringenden des Barock trat das Anmutige und zart Bewegte des Rokoko. Dieses bedeutet keinen Bruch mit den Gestaltungsprinzipien der vorangegangenen Epoche, sondern nur eine psychische Modifikation.

Neuerdings ist es üblich geworden, den Namen Gotik, Renaissance, Barock, Rokoko und Klassik eine über die bisher mit ihnen verbundene Vorstellung hinausgehende, typische Bedeutung zuzuerkennen. Man spricht von einem Rokoko, einem Barock in der Antike, von einer Renaissance der Karolinger usw. Es scheint mir eine gewisse Gefahr darin zu liegen, daß Bezeichnungen wie Gotik, Renaissance und Barock, die wir, wie anfangs dargelegt wurde, nur notgedrungen und in deutlichem Bewußtsein ihrer Unzulänglichkeit verwenden, nun auch zu methodologischen oder kunstphilosophischen Hilfsbegriffen erhoben werden sollen. Vielleicht läßt sich für den Gegensatz Renaissance-Barock folgendermaßen eine tiefergreifende Formulierung finden.

Seit der Antike lassen sich zwei Strömungen verfolgen, die ohne Unterbrechung bestehen: eine individualisierende und eine typisierende. Die individualisierende Richtung, bei welcher der Einzelwille dominiert, ist subjektivistisch, die typisierende, bei welcher die allgemeine Empfindung in den Vordergrund tritt, ist objektivistisch. Bei der individualisierenden Richtung herrscht der Inhalt über die Form, bei der typisierenden die Form über den Inhalt. In der ersteren ist alles Werden und Bewegung, in der letzteren alles Ruhe und Beharren. In der individualisierenden Richtung sprengt der Inhalt alte Formen und schafft neue, in der typisierenden erhärten die Formen und zwingen den Inhalt, sich ihnen anzupassen. Die individualisierende Richtung wirft die Mittel verschiedener Künste durcheinander, die typisierende hält auf Klarheit

2*

und Einheitlichkeit. Die stete Koexistenz dieser beiden, einander scheinbar nur zeitlich aufeinanderfolgenden Strömungen kann leicht übersehen werden, wenn man den Blick nur den Hauptmomenten der Kunst irgendeiner Epoche zugewandt hat. Bei einer genauen Untersuchung der gesamten Kunsterscheinungen läßt sich aber überall dort, wo die eine Strömung in einem Kulturzeitalter als Hauptrichtung auftritt, die andere als Nebenströmung nachweisen. In Übergangszeiten laufen beide entweder gleichberechtigt nebeneinander oder kommen in rasch aufeinanderfolgenden Zeiträumen an die Oberfläche, gleichsam in gedrängter Form längere Perioden nachbildend. Diejenige Kunstrichtung, welche in der einen Epoche vorherrschend war, wird in der sie ablösenden Epoche eklektisch, als sekundäre Strömung, weitergeführt, bis sie ihrerseits in neuerdings veränderter Form die Führung wieder übernimmt.

## II.

Wollen wir die durch das Aufkommen des barocken Kunstempfindens veränderte Problemstellung im musikalischen Schaffen kennen lernen, so müssen wir uns vorerst darüber klar werden, wie der Verlauf der musikalischen Entwicklung bis zum Barock beschaffen war.

Das Musikempfinden des Orients ist von dem des Abendlandes durch eine Kluft geschieden, über die der gregorianische Kirchengesang eine Brücke darstellt. Der Orient kannte und kennt auch heute nur den einstimmigen Gesang, der sich auf Skalen und Tonformeln aufbaut, deren Reichtum und Mannigfaltig-

keit unserer Musik unbekannt ist. Dafür fehlt ihm das harmonische Empfinden völlig, das unseren Gesängen die Struktur gibt. Die kirchlichen Gesänge empfing das Abendland aus dem Orient und paßte sie seinen Bedürfnissen an. Sie blieben auch weiterhin einstimmig, doch verteilte man sie — im antiphonalen Gesang — auf zwei Chorpartien, von denen die zweite in der tieferen Oktave Antwort gab. Dieser aus Syrien stammende Brauch hatte im Abendlande über Ravenna-Mailand Eingang gefunden.

Im 9.—10. Jahrhundert scheint nun die Sitte aufgekommen zu sein, diese zweite Stimme nicht bloß in Oktaven, sondern in Quarten und Quinten mit der ersten Stimme zu führen, oder auch als ruhende Stimme dieser beizugeben. Im 12.—13. Jahrhundert beginnt diese zweite Stimme einige Selbständigkeit anzunehmen. Sie tritt zu der ersten in einen Gegensatz, in eine Gegenbewegung. Damit ist in die Musik etwas bis dahin gänzlich Neues, Unbekanntes eingedrungen: das simultane Schaffen und Hören zweier kontrastierender Stimmen. War bisher die melodische Erfindung durch das Wort bestimmt, oder in den Jubilationen durch die ekstatische Phantasie, so ergab sich jetzt die Notwendigkeit, daß eine Stimme auf die andere Rücksicht nehmen mußte. Dies führte dazu, technische Mittel zu ersinnen, Regeln aufzustellen, die das Verhältnis von zwei oder drei Stimmen zueinander ordneten. Waren das ganze Altertum und frühe Mittelalter hindurch die Traktate über die Musik von mathematischen Untersuchungen über das Verhältnis der Töne zueinander erfüllt, so sind von jetzt an die Traktate

hauptsächlich Anweisungen, wie man mehrere Stimmen in ein richtiges Verhältnis bringen könne.

Wie bei dem Aufkommen jeder neuen Kunsttechnik in der allgemeinen Entwicklung, in dem, was man als „Fortschritt" zu bezeichnen pflegt, scheinbar ein Stillstand eintritt, bis das Fremdartige der neuen Technik derart verarbeitet worden ist, daß seine handwerkliche Verwendung keine Schwierigkeiten mehr macht, so mußte mit Beginn der Mehrstimmigkeit etwas Bedeutsames aufgegeben werden: die ungehinderte, freie Entfaltung, ja sogar die freie Erfindung der Melodie. Man nahm einen Ausschnitt aus einer der gregorianischen Melodien, und richtete ihn zur Verwendung in einer mehrstimmigen Behandlung dadurch her, daß man ihn in bestimmte metrische Werte preßte. Dann erfand man zu dieser, dem mehrstimmigen Gebrauche adaptierten Melodie eine zweite Stimme, die sich in ihrer Bewegung nach der ersten zu richten hatte. In diesem Prozesse können wir den ersten Keim einer musikalischen Architektur in unserem Sinne erblicken.

Und wenn wir genau zusehen, so sind die bei uns heute gebräuchlichen, ersten kontrapunktischen Übungen, zu einem gegebenen Cantus Firmus eine zweite Stimme zu setzen, von da aus zu immer schwierigeren Aufgaben fortzuschreiten, nichts anderes, als die Abwicklung der Probleme eines jahrhundertelangen Entwicklungsweges innerhalb der kurzen Lehrzeit eines jeden jungen Musikers. Der schöpferische Geist eines jeden Komponisten bedarf anscheinend als Anregung und Fundament einer kurzen Rekapitulation des ganzen Weges, den seine Vorläufer vor ihm zurückgelegt haben, um

die innere Freiheit zu erlangen, und selbst etwas Neues schaffen zu können.

Die Formen dieser ersten mehrstimmigen Kompositionen sind im Umfang äußerst knapp gehalten, nur ganz allmählich wird die Form etwas gedehnt und erweitert. Man bedient sich dabei eines technischen Hilfsmittels, das nur ein geringes Hinausgehen über die bisherige Technik bedeutet, und doch gestattet, die Form über die Länge des Melodieabschnittes zu erweitern. Es ist das imitatorische Einsetzen der zweiten Stimme, einige Takte nach Beginn der ersten. Diese Technik führt über Kanon, Caccia, Ricercar zur Fuge: in all diesen Formen zeigt sich das Bestreben, mit einem gegebenen — eigenen oder übernommenen — Themenmaterial ein Musikwerk aufzubauen. Wo es sich um die Konstruktion größerer Sätze handelt, wie in der Messenkomposition, wird ebenfalls ein Liedausschnitt zu Hilfe genommen und dient dem Aufbau des Satzes gleichsam als konstruktive Stütze. Um diese Grundmelodie, den Cantus Firmus, ranken sich die anderen Stimmen; dort, wo sie zu breiterer Entfaltung drängen, wird er gedehnt oder durch Pausen auseinandergerissen, an anderen Stellen werden wieder die Notenwerte verkürzt, in ein anderes Metrum gebracht usw.

Die Schaffung großer Formen ist demnach in der Musik bis zum Barock an das Vorhandensein konstruktiver Hilfsmittel gebunden. Erst von dem Augenblicke an, wo die führende Stimme zugleich Oberstimme, Melodie in unserem Sinne, wird, bereitet sich die große Umwälzung in der Musik vor. Die Melodie wird zum Träger der Empfindung mit Figuren und Koloraturen

ausgeschmückt, und gewinnt dermaßen an Bedeutung, daß alle anderen Stimmen hinter ihr zurücktreten müssen. Aus diesem Grunde entfällt von selbst die Notwendigkeit, diese Begleitstimmen weiter mit derselben Sorgfalt auszuarbeiten wie früher; man legt nicht mehr Wert auf die Stimmführung, sondern auf den Zusammenklang der Begleitung mit der Melodie. Das harmonische Element, durch das Eindringen der Vorzeichnungen der Vielgestaltigkeit der Kirchentöne entwachsen, und immer mehr zu den prägnanten Kontrasten von Dur und Moll drängend, tritt in den Vordergrund. Die Akkorde werden sorgfältig gewählt und miteinander verbunden. Die Dissonanz wird ein Steigerungsmittel des harmonischen Ausdrucks. Jetzt erst ist die Formgebung der Musik innerlich völlig frei geworden; sie hat ihr erstes Stadium in der Entwicklung der Mehrstimmigkeit überwunden, und muß nunmehr gleichsam von neuem anfangen. Auch das, was zu Beginn des 16. Jahrhunderts an Instrumentalkomposition geschaffen wird, macht gegenüber den Werken im alten Stile einen primitiven, eckigen Eindruck. Das Neue ist aber der Beginn einer Schreibweise aus dem Charakter der Instrumente heraus, der Beginn einer instrumentalen Formbildung und Thematik, die von der gesanglichen unterschieden ist. Betrachten wir z. B. die Lautenkompositionen, so fällt die Brüchigkeit der Stimmführung auf, hören wir aber diese Kompositionen, so erkennen wir, daß sich die Schreibweise nach den technischen und klanglichen Möglichkeiten und Wirkungen des Instruments gebildet hat.

Wie man sieht, ist der Fortschritt oder, besser ge-

sagt, die Weiterentwicklung der Musik teuer erkauft, denn unter dem Einflusse dieser neuen Stilentwicklung ging im Laufe des 16. Jahrhunderts der herrlich blühende A-Capella-Gesang zurück und verschwand allmählich im Laufe des 17. Jahrhunderts. Wir können einen ähnlichen Prozeß im 18. Jahrhundert beobachten; hier ist es die hochentwickelte kontrapunktische Schreibart, die zugunsten der aufkommenden Herrschaft der sinfonischen Schreibweise aufgeopfert wird. Und in unseren Tagen können wir selbst verfolgen, wie wiederum diese, von den Orchesterkomponisten des 19. Jahrhunderts auf eine bedeutende Höhe gebrachte Schreibweise im Begriff ist, von einer neuen bisher nur in Umrissen erkennbaren Richtung abgelöst zu werden, die in ähnlicher Weise auf die hohe Blüte des Orchesterstils zugunsten einer neuen, primitiven Ausdrucksweise verzichtet, wie die Monodie auf die Reife des A-Capella-Stils.

In den musikgeschichtlichen Darstellungen ist die Revolutionierung des ganzen Musikempfindens, welche in der Ablösung des mehrstimmigen Chorgesanges durch den einstimmigen — monodischen — Gesang zutage tritt, bis in die letzte Zeit nicht richtig bewertet worden. Eine Kunstauffassung, die in den sogenannten „klassischen" Schönheitsidealen befangen war, stand diesem Kunstwollen — um mich des Riegelschen Ausdrucks zu bedienen — fremd gegenüber. So kam es, daß man den tatsächlichen Beginn des musikalischen Barock übersah, und als den entscheidenden Wendepunkt in der Entwicklung das Entstehen des Musikdramas ansah. Erst Goldschmidt, in der „Lehre von

der vokalen Ornamentik", Leichtentritt in der Neubearbeitung des IV. Bandes der „Geschichte der Musik" von Ambros, Riemann im „Handbuch der Musikgeschichte" II, 2 und Adler im „Stil der Musik" haben eine historisch objektive Beurteilung des monodischen Stiles gegeben. Eine umfassende Darstellung dieser Epoche steht aber noch aus. Sie dürfte sich nicht auf das Musikalische allein beschränken, sondern alle Faktoren mit einbeziehen, welche diese radikale Umwälzung in ästhetischer Beziehung bewirkt haben, müßte also auf breiter kulturhistorischer Basis aufgebaut sein.

Aber selbst die musikgeschichtliche Forschung hat die ihr primär zur Verfügung stehenden Hauptquellen und Hilfsmittel nur unvollkommen verwertet. Denn neben den musikalischen Denkmälern, d. h. den in Druck oder Handschrift überlieferten Kompositionen, kommen die Vorreden der Künstler zu ihren Werken und die Traktate der Musikschriftsteller in Betracht, die in jener Zeit den früheren, mehr theoretischen Charakter zum großen Teile aufgegeben haben, und kunstphilosophischer Natur sind. Es wäre nunmehr notwendig, die Quellen systematisch durchzugehen, um ein vollständiges Bild dieser ungemein wichtigen Periode zu erlangen.

## III.

Fast das ganze 16. Jahrhundert hindurch währt das schwere Ringen zur Durchsetzung des neuen Kunstempfindens. Nicht nur die neuen Formen sind von diesem Geiste erfüllt, auch die alten werden von dem Drange nach gesteigertem Ausdrucke erfaßt. Auch in

der Mehrstimmigkeit wird die freie Ornamentierung der einzelnen Parte Sitte, und führt dazu, daß jeder Sänger den anderen an Steigerung der Mittel überbieten will und aus dem wohlgeordneten Singen häufig ein wildes Durcheinander der Stimmen wird. Dieses Versagen des Chorgesanges bei der Anwendung der neuen Mittel schadet 'aber nicht etwa der neuen Richtung, sondern wird als Beweisgrund gegen die Unvollkommenheit des Singens in der alten kontrapunktischen Manier ausgelegt. In einer psychologisch interessanten und konsequent durchgeführten Weise vollzieht sich die Entwicklung des monodischen Gesanges.

Der Anfang der Monodie besteht darin, daß bei einer mehrstimmigen Gesangskomposition die Oberstimme — und nur die Oberstimme — durch Anbringung von Verzierungen ausgeschmückt, ornamentiert wird. Dadurch unterscheidet sie sich technisch und ästhetisch von den übrigen Stimmen, die an Bedeutung verlieren und nicht mehr durch Sänger, sondern von Instrumenten vorgetragen werden. Und zwar gibt es hier zweierlei Praxis: Entweder übernehmen einzelne Instrumente jede Stimme, oder es werden alle insgesamt nach Art eines Klavierauszuges auf Orgel, Clavichord oder Laute wiedergegeben. Besonders das Lautenarrangement war bei den Zeitgenossen äußerst beliebt, es gab den Musizierenden die Möglichkeit, Werke, zu deren Aufführung man bisher einer Zahl von vier bis fünf Musikern bedurft hatte, allein und ungezwungen aufzuführen. Es entfiel damit auch das Hindernis, daß alle Sänger gleichzeitig zur Stelle sein und die Komposition durchgeprobt haben mußten.

Nachdem man eine Zeitlang Werke in dieser Weise bearbeitet hatte, begann man diese Schreibweise zu pflegen, ohne den Umweg über das Arrangement zu nehmen. Bei diesen Kompositionen tritt immer mehr die Selbständigkeit der Begleitstimmen zurück; alle Aufmerksamkeit ist auf die freie Entfaltung der einen Gesangsstimme gerichtet. Das wichtigste Mittel zur Ausgestaltung der Monodie bot in technischer Hinsicht das Aufkommen des Generalbasses, des Basso generale oder Basso continuo. Man setzte früher seine angebliche Erfindung durch Ludovico Grossi da Viadana nach 1600 an, ist aber längst von dieser Annahme abgekommen, da sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts bereits eine Reihe von Kompositionen mit Basso continuo nachweisen lassen. Es handelt sich dabei um folgende notationstechnische Neuerung, die späterhin auf die innere Struktur der Kompositionen großen Einfluß genommen hat.

Da die Begleitstimmen der führenden Gesangsstimme derart am eigenen Leben verloren hatten, daß man nicht mehr von Stimmen, sondern nur mehr von Begleitakkorden sprechen kann, vereinfachten die Komponisten die partiturmäßige Aufzeichnung dahin, daß sie nur die Singstimme und den dazugehörenden Instrumentalbaß ausschrieben, und die Ausführung der harmoniefüllenden Mittelstimmen dem Instrumentalisten überließen, der aber durch eine Bezifferung unterhalb der Baßstimme über die Absichten des Komponisten unterrichtet war.

Dieser monodische Gesangsstil gegen Ende des 17. Jahrhunderts war also infolge seiner ausdrucks-

vollen Melodik fähig, leidenschaftliche Gefühle zu verkörpern, und war daran, sich mit einer neuen Art von Lyrik zu verbinden, wie es später tatsächlich in der Kantate geschah, als das Aufkommen des Musikdramas ihn in eine andere Hauptrichtung ablenkte.

Vorbereitet war das Drama der Musik durch die Intermedien und die geistlichen Spiele, ausgelöst wurde es durch die archaisierenden Bestrebungen eines Kreises gelehrter Männer, die antike Tragödie mit Gesang und Spiel zu erneuern.

Als ältestes Beispiel musikalischer Einlagen in einem gesprochenen Drama lassen sich Musikstücke im „Orfeo" des Polizian aus dem Jahre 1471 nachweisen, und zwar waren es Stellen, die eine erhöhte dramatische Bedeutung hatten. Es ist nicht uninteressant zu erwähnen, daß auch zu einer Zeit, wo das durchkomponierte Dramma per musica bestand, Theoretiker wie Doni, es für besser hielten, nur die dramatischen Höhepunkte zu komponieren und nicht die ganze Handlung.

Seit dem Jahre 1480, wo in Rom eine Conversione di S. Paolo zur Aufführung gelangte, wurde es allgemein Sitte, das Auftreten einzelner wichtiger Personen mit Musik zu begleiten. Wir können uns heute einen Begriff von diesem Einwirken der Musik machen, wenn wir an die melodramatischen Wirkungen in den Zauberstücken eines Raimund denken, wo jedes Auftreten von Feen und Geistern durch eine zarte Begleitmusik eingeleitet ist. Bedeutung erlangen aber diese musikalischen Einlagen erst, als sie an das Ende der Akte verlegt wurden.

Diese musikalischen Zwischenspiele, Intermedien genannt, wurden anfangs rein instrumental ausgeführt. Die Musik zu ihnen ist großenteils verloren gegangen; wir besitzen nur Angaben in den Textbüchern, die uns hinlänglich über die Stellung der Musik zum Drama orientieren.

Allmählich aber nahmen die Intermedien einen derartigen Umfang an, daß Antonio Francesco Grazzini 1582 schreiben konnte: „Ehemals pflegte man Intermedien dem Lustspiel anzuhängen, heute hängt man das Lustspiel den Intermedien an."

Neben den rein instrumentalen Partien finden nun auch Gesänge in Madrigalform Eingang, die miteinander so verbunden werden, daß man von madrigalesken Dramen sprechen kann. Ihren Höhepunkt stellte der „Amfiparnasso" von Orazio Vecchi dar, von dem aus psychologisch nur mehr ein Schritt zum monodischen Drama war, wenn man sich vorstellt, daß dem Drange nach größtmöglicher Individualisierung es nicht mehr genügen konnte, wenn Empfindungen eines Einzelnen durch eine Chormasse wiedergegeben wurden.

Die zweite Quelle, das liturgische Drama mit Musik, führt ins Mittelalter zu Marienklagen und Passionen zurück, die später den italienischen Rappresentationen des 16. Jahrhunderts in Florenz und anderen mittelitalienischen Städten Platz machten.

Der eigentliche Ursprung der geistlichen halbdramatischen Form des Oratoriums um 1600 liegt in den Laudengesängen, die bereits dialogisierende Elemente enthalten. Durch sie ergab sich die Möglichkeit einer außerhalb der offiziellen Liturgie stehenden reli-

giösen Kunst, deren nächste Entwicklung zum Oratorium führte. Diesen allmählichen Entwicklungsgang der Musik kürzte ein intellektuelles Moment ab und gab ihm feste Form. Es war dies das früher erwähnte Bestreben einer Reihe von gebildeten Kunstfreunden, die antike Tragödie zu erneuern.

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts findet sich am Hofe Ferdinands von Medici in Florenz ein Kreis von Edelleuten und Musikern, die im Hause des Grafen Bardi zusammenkamen und Gespräche über die Möglichkeit einer Erneuerung der antiken Kunst führten.

Wie auf allen anderen Gebieten bildeten auch hier die Vorschriften der griechischen und römischen Schriftsteller den Ausgangspunkt aller Kunstbetrachtung und die Entscheidungen, die sich bei Plato und Aristoteles finden, sind für die Florentiner Camerata von absoluter Autorität.

Von der Erkenntnis ausgehend, daß die antiken Tragödien nicht gesprochen, sondern gesungen wurden, suchen Graf Bardi und seine Freunde diesen verloren gegangenen dramatischen Stil wieder ins Leben zu rufen. Es war, wie erwähnt, der Boden dazu völlig vorbereitet, und die hochbegabten Musiker Caccini und Peri empfingen durch diese Gespräche, deren Bedeutung sie in vollem Maße anerkannten, Anregungen zu einer Stilwandlung oder, besser gesagt, zur konsequenten Anwendung eines Stiles, der bereits im Keime vorhanden war.

Das eigentliche Manifest gegen den früheren Stil, die „Kriegserklärung gegen den Kontrapunkt“, wie

Ambros sich ausdrückt, ging demgemäß auch vom geistigen Urheber der ganzen Bewegung, dem Grafen Bardi, aus. Er schreibt über die antike Musik und die Kunst des schönen Singens einen längeren, an Caccini gerichteten Traktat. Als Zeichen der Wirkung der alten Musik auf die Zuhörer führt er eine Reihe der bekannten Mythen und Anekdoten an, worin von Wundern der Musik berichtet wird, die er, der aufgeklärte Gelehrte, sonderbarerweise als unumstößliche Tatsachen hinstellt.

„Heute aber," sagte er, „scheidet sich die Musik in zwei große Teile: Die eine gehört dem Kontrapunkt an, die andere sollte ‚arte di ben cantare' heißen." Er verwirft die künstliche Bildung eines Madrigals, tadelt, daß z. B. der Baß sich in langen Notenwerten bewegt, während die Oberstimmen eine schnellere Bewegung ausführen. „Unsere Komponisten", meint er, „würden es für eine Todsünde halten, wenn sie die Stimmen gleichzeitig auf denselben Textsilben und in denselben Notengeltungen zu hören bekämen, sie halten sich vielmehr um desto geschickter, je mehr sie die Stimmen in Bewegung bringen ... Und da wir uns nun in so tiefer Finsternis befinden, so wollen wir wenigstens trachten, der armen Musik ein wenig Licht zu verschaffen, da sie seit ihrem Verfall bis jetzt in so vielen Jahrhunderten keinen Künstler gefunden, der über ihre Bedürfnisse nachdachte, der sie nicht vielmehr auf die Bahnen des Kontrapunktes, ihres Todfeindes, drängte."

Das Wichtigste, um die Musik wieder emporzubringen, sei, den Versrhythmus zu beachten und nicht

die Musiker der Gegenwart nachzuahmen, welche ihren Empfindungen zulieb den Vers zugrunde richten und in Stücke reißen. Bardi fordert also das, was Wagner die Entstehung des Melos aus dem Sprachvers nennt.

Der erste Versuch im rezitativischen Stil ging von Vicenzo Galilei, dem Vater des berühmten Astronomen, aus. Er hatte in der beliebten Dialogform in direkter Anlehnung an den Stil Platos eine Abhandlung über alte und neue Musik verfaßt. Außerdem hatte er die altgriechische Hymne des Mesomedes entdeckt, deren Entzifferung erst im 19. Jahrhundert erfolgte. Er mag aber durch diesen Fund einen starken psychischen Impuls bekommen haben, diese verloren gegangene Kunst neu zu beleben und, wenn es nicht durch Entzifferung des Dokumentes gelang, sie durch adäquate neue Komposition zu ersetzen. So schrieb er zu den Worten des Grafen Ugolino in Dantes „Divina Commedia" die Musik. Er trug diesen Gesang selbst vor und wurde von mehreren Violen begleitet. Das ist noch die alte Form des madrigalesken Gesanges, von der eingangs gesprochen wurde, bei welcher eine mehrstimmige Komposition derart vorgetragen wurde, daß man bloß die Oberstimme sang. Das Neue darin war anscheinend der dramatischbewegte Charakter der rezitierenden Singstimme.

Die eigentliche Wendung zum Drama trat aber erst ein, als Bardi schon Florenz verlassen hatte, vom Papst Clemens XIII. nach Rom berufen. Nunmehr versammelte sich der Kreis im Hause des Jacopo Corsi.

Hier nahm Peri die führende Rolle ein. Er war Schüler von Cristofano Malvezzi und hatte eine gediegenere Ausbildung als sein Rivale Caccini erfahren. Für die Technik seiner Kompositionen war seine besondere Virtuosität als Orgelspieler und auch auf den anderen Tastinstrumenten bedeutungsvoll. Er besaß außerdem eine schöne Sopranstimme, die ihm Eingang in alle aristokratischen Salons von Florenz verschaffte. Der Herzog hatte ihn auch zum Generalmusikdirektor eingesetzt und infolge dieser Stellung fühlte er sich allen Musikern übergeordnet.

Neben Peri ist Rinuccini, der Textdichter, als treibendes Element zu nennen. Er war der Dichter der meisten Operntexte und hat mit ihnen stilbildend für ein ganzes Jahrhundert gewirkt. Auch er war von dem Gedanken der Unübertrefflichkeit der griechischen Tragödie durchdrungen, suchte diesem Ideal nachzustreben und verstand es, durch klar aufgebaute Handlung, vornehme Sprache und Knappheit des Ausdruckes eine vorzügliche Grundlage für die musikalische Ausgestaltung zu bieten.

So waren also die Vorbedingungen geschaffen, aus denen sich die neue Kunstform des Dramma per musica entwickeln konnte.

## IV.

Aus dem Gesagten ist schon klar hervorgegangen, daß die Zeitgenossen das Gefühl dafür hatten, einer musikalischen Evolution gegenüberzustehen und nicht einem plötzlichen Bruche mit der Vergangenheit, wie man dies

in den Anfängen musikgeschichtlicher Forschung annahm, wenn auch Einzelne ihren Anteil an dem Umschwunge nicht gering anschlugen. Dies beweisen die zahlreichen Traktate und Vorreden zu den Opern, die das Programm der neuen Richtung enthalten. Merkwürdig ist in den meisten dieser Schriften das Bestreben der Musiker, historisch weit auszuholen, das Alte mit dem Neuen zu vergleichen und je nach der Parteistellung das eine oder das andere hervorzuheben. In der Mehrzahl klingen allerdings diese Traktate in ein Lob der neuen Kunst aus.

Wem der Vorrang in der Ausbildung des monodischen zum eigentlich rezitativen Stile gebührt, ist nicht ganz klar. Es kommen drei Männer in Betracht, die in den verschiedenen Traktaten als „Inventori“ angeführt werden: Giulio Caccini, Jacopo Peri und Marco da Gagliano. Übereinstimmend wird nur von allen als der eigentliche Pfadfinder der modernen Bewegung der geniale Don Carlo Gesualdo, Principe di Venosa genannt, dessen Gesangsstil in den Madrigalen den Nachfolgern den Weg gezeigt hat. Es ist auch eine sehr bemerkenswerte Erscheinung, daß seine Madrigale mehrere Partiturauflagen erlebten; ein ungewöhnlicher Fall und ein Zeichen, daß sie Gegenstand eifrigen Studiums für die Musiker waren.

In dem Traktate „Discorsi e Regole sovra la musica“ des Severo Bonini spricht dieser das Vorrecht der Erfindung des neuen Stiles allein dem Giulio Caccini detto Romano zu, und nennt erst in zweiter Linie Jacopo Peri und Marco da Gagliano. Allerdings stützt er sich in seinen Darlegungen hauptsächlich auf

3*

die Vorrede von Caccini selbst zu den Nuove Musiche, von der gleich die Rede sein soll.

Marco da Gagliano hingegen schildert in der Vorrede zu seiner Oper „Dafne“ den Vorgang anders und stellt Jacopo Peri als den Erfinder des neuen Stiles hin. „So fand Herr Jacopo Peri jene kunstvolle Art des Sprechgesanges, die ganz Italien bewundert. Ich werde nicht müde werden sie zu loben, weil jedermann sie unaufhörlich loben muß und jeder Liebhaber der Musik beständig die Gesänge aus dem Orfeo vor sich hat. Ich muß auch sagen, daß niemand die Lieblichkeit und Stärke seiner Gesänge voll verstehen kann, der sie nicht von ihm selbst gehört hat.“

Caccini, ein Künstler von großer Selbstgefälligkeit, spricht in der Einleitung zu den Nuove Musiche, die Bonini als hauptsächlichste Quelle gedient haben, vornehmlich von seinen eigenen Verdiensten. Gewisse Wendungen dieser Vorrede sind zu großer Berühmtheit gelangt und bilden den Kern der meisten Darstellungen des Entstehens der Monodie; es ist daher nötig, darauf hinzuweisen, daß die darin enthaltenen Angaben des Autors mit einer gewissen Vorsicht aufzunehmen sind. Gleich der Anfang der Vorrede zeigt, welche Meinung Caccini von sich besaß.

„Wenn ich meine Musikstudien in der Kunst des Gesanges, die ich bei dem berühmten Scipio del Palla, meinem Lehrer, gemacht habe, und meine Kompositionen, meine Madrigale und Arien aus verschiedenen Jahren bisher noch nicht veröffentlicht habe, so ist dies geschehen, weil ich sie der Veröffentlichung nicht wert erachtete und glaubte, es sei ihnen Ehre genug wider-

fahren und sogar über ihr Verdienst, da ich meine Musik von den berühmtesten Sängern und Sängerinnen Italiens und den vornehmsten Dilettanten der Kunst beständig aufgeführt weiß."

Die anfängliche Bescheidenheit Caccinis ist, wie man sieht, nur ein rhetorischer Effekt, um die allgemeine Verbreitung seiner Musik in desto stärkerem Kontraste erscheinen zu lassen.

Wichtig ist aber das nachdrückliche Betonen einer gewissen edlen Unterordnung des Gesanges (una certa nobile sprezzatura del canto); denn die Musik „sei in erster Linie Sprache und Rhythmus, erst in zweiter Ton und nicht umgekehrt". Dies ist der Kernpunkt seiner Lehre und deckt sich mit dem Ausspruche von Gluck, daß er, wenn er zu komponieren beginne, zu vergessen suche, daß er ein Musiker sei.

Caccini fordert vom Sänger, daß er den Sinn und den Gefühlsinhalt dessen, was er singt, vollkommen verstehe. Es genüge nicht allein, über eine lange Praxis im Gesange zu verfügen, man müsse auch kraft seiner Intelligenz den ganzen Stoff meistern können. „Diese Kraft," sagt er, „verträgt keine Mittelmäßigkeit und je mehr glänzende Eigenschaften ihr innewohnen, mit um so größerer Anstrengung und Bemühung müssen die Lehrer dieselbe fleißig und liebevoll entfalten."

Wie bereits erwähnt, steht im Mittelpunkte dieser Bewegung der Kampf gegen den Kontrapunkt. Dieser wird als das Grundübel angesehen, weil er dazu geführt hat, daß eine sinnwidrige Wiederholung und Zerdehnung des Textes um sich gegriffen hat. Man wendet

sich gegen das „Laceramento della Poesia“ und bekämpft, daß bei Madrigalen in den verschiedenen Stimmen zu gleicher Zeit verschiedene Worte gesungen werden. Diese Auflehnung gegen die herrschende Richtung ist als eine Reaktion der Italiener gegenüber dem von den Niederländern in Venedig geübten komplizierten kontrapunktlichen Stil aufzufassen. Man hatte im 16. Jahrhundert die berühmten Meister aus dem Norden als Lehrer kommen lassen. Ihre Kunst wurde aber anscheinend niemals wahrhaft populär; sie war empfindungsgemäß und technisch dem italienischen Wesen zu fremd, als daß sie ihm mehr hätte bedeuten können, als ein zeitweises Hineintauchen in eine fremde Welt. Den gegen den Kontrapunkt gerichteten Bestrebungen kam nun eine über Süditalien immer mehr sich durchsetzende, aus Spanien stammende Schreibweise zu Hilfe, die mit ihrer harmonischen, klar gegliederten, einfachen Setzweise rasch eine starke Anhängerschaft gewann. Daß es sich um einen spanischen Einfluß handelt, wurde bis in die jüngste Zeit von der Forschung nicht erkannt. Erst seitdem man der spanischen Vokalmusik erhöhtes Interesse zuwendet, gewinnen Probleme, die bisher unklar und unlöslich schienen, ein verändertes Aussehen. Über Spanien und über Sizilien sucht zum letzten Male der Orient seinen Einfluß über das Abendland auszuüben. Und wenn auch seine schenkende Kraft nicht mehr die Fülle jener Zeiten besaß, da ein ununterbrochener Strom von Karawanen aus den blühenden Metropolen Asiens gegen die Küste des Mittelmeeres zog, um Gaben und Schätze nach dem Westen zu schaffen, als Mönche,

Künstler und Werkleute aus Persien, Armenien und Syrien ihre heimische Kultur nach den Hafenplätzen Italiens und Frankreichs brachten, und Bauleute und Musiker bis an den Rhein vordrangen, so muß doch auch diesen letzten Anstrengungen einer vor dem immer mächtiger werdenden Abendlande zurückweichenden Kulturwelt hohe Bedeutung zugemessen werden. Es ist die letzte Welle im großen Hin- und Herwogen, das die ganzen Beziehungen der Griechen und Perser erfüllt, und mit dem vorübergehenden Siege des Griechentums im Hellenismus endet, gegen den dann eine um so stärkere Reaktion aus dem Osten einsetzte.

Die Spanier verwenden die bei den Arabern in starker Verwendung stehende Laute, und es entsteht eine große Literatur für Gesang mit Begleitung dieses Instruments. Der akkordliche Charakter des Instruments schärft das Ohr der Spanier für das Harmonische.

Aus den wenigen Denkmälern, die uns vorliegen, kann man bereits ein eminentes Gefühl für harmonische Fortschreitungen konstatieren, und ein Bevorzugen der Oberstimme zu einer Zeit, wo in Italien der Cantus noch in den Mittelstimmen lag.

Schon ein Dokument zeigt deutlich, daß die Wichtigkeit der obersten Stimme erkannt wurde: Das Verbot in dem „Libro primo de la declaration de instrumentos musicales 1549" des Juan Bermudo, beim Spielen melodische Verzierungen anzubringen, wo sie nicht ausdrücklich vom Komponisten verlangt sind. Dieses Verbot, die melodischen Konturen zu verwischen, deutet auf ein intensives Gefühl für eine

ausgebildete Kantilene hin, die in sich geschlossen ist und keiner Verzierungen bedarf.

Dem entspricht als Gegenstück die Anklage Caccinis gegen die Sänger, die seine Vorschriften verkennen und Mißbrauch mit den Verzierungen treiben. Und betrachten wir die theoretischen italienischen Werke über Gesangskunst, so fällt uns in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die überaus reiche Kunst der Verzierungen auf.

Die Florentiner Reformatoren räumten aber nicht, wie man es immer darstellt, mit den Verzierungen auf, sondern systematisierten sie. Sie schrieben selbst die wichtigsten Verzierungen aus; andererseits konnten diese in der neuen Satzweise für eine Solostimme mit Begleitung des Basso continuo keine solche Verwirrung mehr anrichten.

Caccini nimmt unter den Theoretikern wieder den radikalsten Standpunkt ein. Er findet, daß die Passeggien nur die Erfindung derjenigen Leute sind, die nicht mit wahrer Leidenschaft vorzutragen wissen. Wenn man dies einsähe, meint er, so würden die Passeggien zweifellos verworfen, weil nichts im größeren Widerspruch zur Wahrheit stehe, als sie. Er selbst wendet diese Passeggien nur dort an, wo die Musik sich in ruhigen Bahnen bewegt und bei Schlußkadenzen. Es handelt sich also, und dies muß ausdrücklich betont werden, bei diesem neuen Stile nicht um einen rezitativischen Gesang in dem Sinne, wie ihn Monteverdi in seinen Spätopern ausgebildet hat, sondern um einen ausdrucksvollen Sologesang. Das Neue war die völlige Oberherrschaft einer obersten Stimme, und um dieses Prinzip durchzuführen, mußte die ganze

Kunst und Kultur des mehrstimmigen Gesanges geopfert werden. Wenn im 17. Jahrhundert noch eine Nachblüte des Madrigals entstand, so war diese neue Richtung mehr durch harmonische Feinheiten epochemachend, als durch eine kunstvolle Polyphonie.

Das Mittel, wodurch der neue Stil sich derart konsequent durchführen ließ, war, wie erwähnt, die Einführung des Generalbasses. Es ist klar, daß durch dieses Verfahren die Aufmerksamkeit des Spielers mehr auf richtige, und später auf interessante Harmonien gelenkt wurde, als auf eine schöne und glatte Stimmführung: aber es entwickelte sich auch der Sinn für harmonische Folgen, für Akkordverbindungen, für das Steigernde und Abschwächende in der Harmonie, für das Ausweiten der Kadenzen. Man suchte diese immer weiter hinauszurücken, einen immer größeren Melodiebogen zu spannen und innerhalb dieses Bogens die Akkorde wirkungsvoll zu gruppieren.

Zwei weitere harmonische Prozesse kennzeichnen die Anfänge der Monodie: Das Aufhören der Chromatik und die Einführung frei eintretender Dissonanzen.

Die Chromatik hatte in den letzten Jahren des 16. Jahrhunderts zu einer ungeheueren Verfeinerung geführt. Mit dem Aufhören der mehrstimmigen Vokalmusik mußte sich aber die Chromatik hauptsächlich auf die Oberstimmen beschränken und eines der wichtigsten kompositionstechnischen Mittel, die Chromatik in den Mittelstimmen, hörte wegen der Unsicherheit der Aufzeichnung allmählich auf. Aber auch aus den Außenstimmen verschwand sie im Laufe des 17. Jahrhunderts immer mehr und hielt sich nur in wenigen Fällen.

Die wichtigste Rolle spielt noch die Chromatik in einigen typischen Ostinatobässen bis tief in das 18. Jahrhundert.

Der Prozeß der Dissonanzbefreiung begann mit der Einführung des unvorbereiteten Dominant-Septakkords. Dieser war es, der unsere moderne Kadenz ausbilden half. Das Bestreben nach der Dominantbildung ist älter als man meinte. Auch zur Zeit der vollen Blüte der Kirchentöne wird mit dem Akkord der fünften Stufe auf eine derartige Wirkung hingearbeitet. Neu ist seit dem 17. Jahrhundert die systematische Erstarrung der Kadenzen durch den Dominantseptakkord und das Zurücktreten der Bedeutung aller übrigen Stufen vor der fünften. Die Befreiung der Dissonanz von den Regeln des Kontrapunktes, ihre impulsive Verwendung, ist wiederum ein Zeichen des erwachenden Subjektivismus.

Monteverdi wagte es, in einem Madrigal eine freieintretende None zu bringen, die in eine ebenfalls unvorbereitete Septime übersprang, und sich dann erst auflöste. Das war eine, für die damalige Zeit, unerhörte Kühnheit und rief Widerspruch hervor. Ein Theoretiker, der Kanonikus Giov. Maria Artusi aus Bologna, nahm gegen derlei harmonische Freiheiten Stellung in einer 1600 erschienenen Schrift: L'Artusi, overo delle imperfezione della moderna musica. Er fand, diese Madrigale seien Verirrungen und führten zur Barbarei. Die Mißgriffe gegen die Regeln wolle man als neuen Stil entschuldigen, es ginge aber nicht an, die von den Theoretikern festgestellten Gesetze der Musik umzustoßen. „Die neuen Komponisten wünschen

nur das Ohr zufriedenzustellen und es durch die Schnelligkeit der Bewegung zu täuschen. Daß aber die Kantilenen auch verstandesmäßig beurteilt werden müssen, vergessen sie. Es sind Ignoranten, die nur ein Geräusch machen wollen und nicht wissen, was man schreiben darf, was nicht."

Man erkennt hier die scholastische Denkweise Artusis: Da Monteverdi nicht nach den Regeln der antiken Theoretiker schreibt, ist seine Musik, obwohl sie gut klingt, verwerflich. Monteverdi wehrt sich auch gegen diese Angriffe, indem er Artusi vorwirft, bloß die Noten beurteilt zu haben, ohne den Text, der erst den Sinn der Wendungen erschließe. Hier findet man also ebenfalls die Caccinische Forderung wieder, daß die Musik sich dem Sinn der Worte fügen müsse.

Der Streit, ob die Musik oder die Sprache Herrin sei, hat von dieser Zeit an nicht mehr aufgehört und in Zeiten des Überwucherns der Musik über das Wort zu den großen Reformationen geführt, die sich an die Namen Gluck und Wagner knüpfen.

## V.

Fassen wir alle die Erscheinungen zusammen, welche sich als Merkmale des gegenüber der früheren Musik veränderten Ausdrucks ergeben — Herrschaft einer obersten Stimme mit tonmalerischen Koloraturen, und sinngemäßer Deklamation, Zurücktreten aller übrigen Stimmen zugunsten der obersten, welche in gleichsam komprimierter Weise den Inhalt aller Stimmen in sich zu vereinen und wiederzugeben sucht: Beginn einer harmonischen Logik, eines Abwägens der akkordlichen

Wirkungen und in Verbindung damit, einer allmählichen Verselbständigung der Dissonanz; Beginn einer eigenen instrumentalen Schreibweise mit Ausnützung der koloristischen Qualitäten der Instrumente (Klangfarbe), um die Melodie an sich zu beleben, Entstehen neuer Formen, deren Entwicklung bis in die Gegenwart andauert und als deren wesentlichstes Merkmal der thematische Aufbau mit der motivischen Steigerung angesehen werden kann — so zeigt sich in alledem der Wille zu einer persönlichen Aussprache, zu einem Gestalten in vergrößerten Proportionen, ein gesteigertes Empfindungsvermögen und das Bedürfnis, jeder Art von Empfindungen Gestalt zu geben, all dies Erscheinungen, die ihre Parallele in den anderen Künsten haben. Führen wir z. B. den Vergleich mit der Architektur andeutungsweise aus, so zeigt es sich, daß dem Bestreben der barocken Baukünstler, alle Teile in eine geschlossene Einheit zusammenzufassen, um einen Gesamteindruck zu erzielen, das Gestalten eines stets kühner werdenden Melodiebogens entspricht. Wie nun, um dieses Ziel optisch zu erreichen, bei der Fassade die Ausdrucksmittel gegen die Mitte zu gesteigert werden, wie hier auch einzelne Mauerteile aus der Fläche hervortreten, während die Seitenteile zurückgeschoben werden, so wird auch in der Musik durch einen, gegen die Höhepunkte zu gesteigerten harmonischen Aufbau das Ziel einer Konzentrierung auf einige Hauptmomente angestrebt. Wie diejenigen Teile der Fassade, welche man in den Brennpunkt stellen will, durch Türen mit einer reichen Portalbildung, durch Säulen, Fenster mit geschmückten Giebelfeldern

hervorgehoben werden, so werden diejenigen Teile der Komposition, welche hervorgehoben werden sollen, durch instrumentale Hilfsmittel unterstützt. In der Baukunst äußert sich ein bewußtes Verwenden optischer Wirkungen, bewirkt durch Steigerung des Schattens. Die Musik des Barock entwickelt dementsprechend in wachsendem Maße den Kontrast von piano und forte, und von Solo und Tutti. Das Barock bevorzugt Säulen, die in eine Fläche gestellt sind und den Eindruck des Tragens erwecken sollen, während sie derart eingebaut sind, daß sie diesen Zweck nicht erfüllen können, und in Wirklichkeit nur dazu dienen, die Fläche zu gliedern. In der Musik beginnt man Mittelstimmen zu schreiben, die eine kontrapunktische Bewegung vortäuschen sollen, während sie in Wirklichkeit eine bestimmte rhythmische Funktion erfüllen. Wie die barocke Architektur die geschlossene Linie zu durchbrechen oder aufzulösen sucht — man denke an die Sprengung der Giebel, an die Unterbrechung der Gesimse durch vorquellende Verkröpfungen, Vor- und Rücksprünge, die Schatten werfen, Durchsetzung der äußeren Konturierung mit Ornamenten —, so ist auch in der Musik das deutliche Streben ersichtlich, die melodische Linie möglichst bewegt zu halten, längere Notenwerte auszuzieren und an wichtigen Stellen Koloraturen anzubringen. Dem Glanze der späteren Barockfassaden, dem goldstrotzenden Inneren der Kirchen entspricht in der Musik das Aufkommen des Orchesterkolorits, die bewußte Verwendung von einzelnen Instrumenten und Instrumentengruppen, um durch den klanglichen Reiz den Hörer zu fesseln. Wie

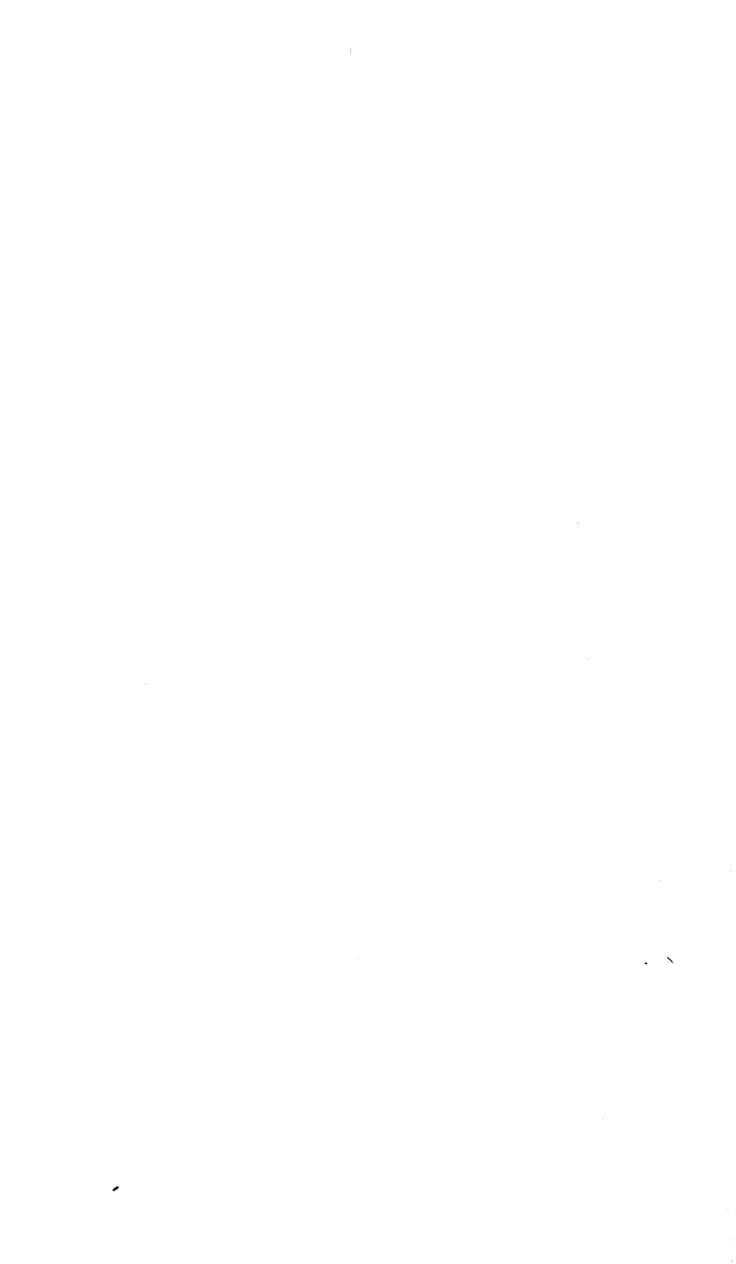
der Innenraum mancher Kirchen nicht durch eine feste Decke abgeschlossen zu sein scheint, sondern durch eine malerische Fortführung der Architektur in den freien, von Engelscharen auf Wolken durchzogenen Himmelsraum übergeht, so wird auch in der Musik ein derartiges, aufs Unendliche gerichtetes Gefühl erzeugt, wenn bei der Messe mehrere, auf verschiedene Höhe verteilte Sänger- und Instrumentenchöre aus mystischer Ferne zu ertönen scheinen. In der Musik bildet sich das Gefühl für die Verbindung bestimmter Vorstellungen mit dazugehörenden Klängen dermaßen aus, daß man aus der Verwendung der Instrumente bereits auf den Stimmungsinhalt der Musik schließen kann; es entstehen Klangsymbole, welche die Grundlage der neueren Instrumentationskunst bilden.

Die erste Epoche des musikalischen Barock, die Zeit des Ringens und des ersten Gestaltens dauert bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts; bis zu der Zeit, wo die anfangs beweglichen architektonischen Formen der Oper, des Oratoriums und der Kantate zu festen Formeln erstarren. Die Leidenschaft wird jetzt konventionell, der frische dramatische Zug weicht einem sentimentalen Lyrismus.

Das Musikdrama hat seine Jugendzeit erlebt, und ist in das Stadium der Reife eingetreten. Von nun an hört das Ebenmaß der Dramatik in Wort und Ton auf. Es beginnt die Herrschaft der Arie; vom musikalischen Standpunkt aus ein Ereignis von größter Wichtigkeit, weil fast alle formalen Probleme innerhalb der dreiteiligen Form der Arie gelöst werden, vom dichterischen Standpunkte aus betrachtet aber das

Ende einer wahren dramatischen Aktion. Denn um der lyrischen Entfaltung der Arie willen wird die ganze Handlung ins Secco-Rezitativ gepreßt, das musikalisch immer bedeutungsloser wird. Und dieser Zustand endet erst, als eine Reformbewegung einsetzt, mit ähnlichen Prinzipien und antikisierenden Tendenzen, wie die der Florentiner, und durch Gluck Gestalt und Ausdruck findet.

Daneben aber hat sich schon früher die Instrumentalmusik in immer reicherer Weise entfaltet, und wird vollends seit dem Augenblicke ein bedeutsamer Faktor, als die Sinfonia der Oper auch abgesondert vom Musikdrama im Konzertsaale aufgeführt wird, und eigene Sinfonien auch ohne Zusammenhang mit einer Oper komponiert werden. Diese Konzertsinfonie wird hauptsächlich in Österreich und Süddeutschland gepflegt und ist das erste Zeichen einer Emanzipation vom italienischen Geschmacke. Sie nimmt zu den üblichen drei Sätzen einen vierten, das Menuett, hinzu, und hat damit jene Form erreicht, in welcher Haydn, Mozart und Beethoven ihre tiefsten Gefühle und Gedanken aussprachen, und die bis zur Gegenwart, wenn auch wesentlich verändert und erweitert, die bedeutendste Form des musikalischen Ausdrucks geblieben ist.



## II.

# Die Anfänge der Oper in Wien



So groß das Interesse war, das der Wiener Hof an dem in Italien zu Beginn des 17. Jahrhunderts aufblühenden Musikdrama nahm, hinderten die andauernden kriegerischen Verwicklungen das Abhalten ständiger Opernaufführungen bis zum Regierungsantritt Leopold I. im Jahre 1658. Es ist aber bemerkenswert, wie schon durch Ferdinand III., der selbst ein leidenschaftlicher Musiker war und eine erstaunliche Fülle von Kompositionen geschrieben hat, Versuche gemacht wurden, die neue Kunstform in seinem Reiche einzubürgern.

Anfangs waren es nur kleine Kantaten und halbdramatische Szenen in der Form der beliebten Einleitungen zu Balletten, die von der höfischen Gesellschaft bei Festen getanzt zu werden pflegten: ein Melodram „Allegrezze del mondo“ zur Vermählung Ferdinand III. mit der Infantin Marie Anna von Spanien 1631 und bei dem gleichen Fest eine Kanzone „Orfeo“ als Einleitung zu einem Ballett, in dem die Erzherzogin Claudia als Mond und die Hofdamen als Planeten auftraten; bei der Krönung Ferdinands am 30. Dezember 1636 ein Ballett, dem ein Huldigungsgedicht „Vaticinio di Silvano“ in pastoraler Art von Valeriano Bonvicino, voranging. Die Erblande erscheinen auf einem Triumphwagen und singen einen Chor, dessen Inhalt der Verherrlichung des Festes gilt. Dann steigen sie vom Wagen herab und bringen zu-

4*

erst zusammen, dann einzeln ihre Huldigungen dar. Man kann die Vorbilder dieser allegorischen Szene weit zurück verfolgen. Derartige Huldigungen bilden den Inhalt der meisten Intermedien des 16. Jahrhunderts. Aber auch späterhin waren diese allegorischen Szenen sehr beliebt. Es sei nur erwähnt, daß in der berühmten Festoper von Cesti „Il pomo d'oro" das Auftreten der Erblande direkt in die dramatische Handlung verflochten ist.

Aber schon einige Jahre später, am Geburtstage der Kaiserin Maria Anna, wurde ein wirkliches Dramma per musica aufgeführt: „Ariadna abbandonata da Theseo e sposata dal Dio Baccho, nell' giorno felicissimo della nascità Dell' Augustissima Imperatrice Maria Infanta di Spagna etc. Rappresentata da Musici Cesarei, Composta dal Conte Francesco Bonacossi, Coppiero di Sua Maestà Cesarea." Leider ist von diesem Werk nur der Text, nicht die Musik erhalten.

Der höfische Anlaß ist nur lose mit der eigentlichen Handlung der Oper verflochten. Im Prolog tritt Africa auf und berichtet, sie sei gekommen, um an diesem Festtage die Kaiserin zu begrüßen, dann erklärt sie dem Publikum die Handlung der Oper, die sich im wesentlichen an die überlieferte Sage hält. Der Text ist mit Geschick und viel Geschmack gearbeitet. Erfreulich ist die starke Verwendung heiterer und komischer Momente. Vor allem sind es die der venetianischen Oper entnommenen burlesken Figuren, wie die der Parasiten und der Pedanten, welche die Handlung beleben.

Der Parasit, genannt Zan Tripu, führt sich mit einem Freßlied ein:

Satiar le brame
Della mia fame
Gia mai non spero
Ancor che un Bue io mi mangiassi intiero.

Ogni gran pesce
Che nel mar cresce
Non più in palato
Satisfar tanto, che io non sia affamato.

Un grosso Armento
Cent'ova e cento
Pan sperarei
Di poter divorar co denti miei.

O che gran rabbia
Il cor' arrabia
Ben in un di
Mangiare chi mi fè, chi mi nutri.

Meint man nicht, den Parasiten Ergasilus aus den „Captivi“ des Plautus zu vernehmen, der (Akt IV, Sz. 3) bereit ist, in der Speisekammer eine Verwüstung anzurichten? Man wird dieser Gestalt im Laufe der nächsten Jahre in den Texten der Wiener Oper noch unzählige Male begegnen.

Da tritt der Pedant auf und hält dem Parasiten eine Rede, die dieser wegen der vielen Latinismen, deren sich der Pedant bedient, nicht versteht. Der Pedant will ihn bilden; der Parasit sucht seine Bildung aber nur in der Küche. Doch die Strafe für seine Gefräßigkeit soll nicht ausbleiben.

Im 2. Akt macht er sich über eine Speise her, die plötzlich zu wachsen beginnt und immer größer wird. Angstvoll sieht er darin ein Blendwerk der Hölle und ruft

> O che miro? perche cresce,
> E s'inalza le vivanda! ohime;
> Zan Tripù che sara?
> Ahi chi aiuto mi da?
> Soccorso ohimè, soccorso à un sfortunato,
> Che il Diavolo nel piatto hà ritrovato.

und läuft davon.

Ähnliche Buffoszenen finden sich auch im Textbuche der Oper „Armida e Rinaldo", welche ebenfalls 1641 aufgeführt wurde und auf pastoraler Grundlage die Armidafabel behandelt; d. h. die eigentliche Handlung ist mehr der Vorwand für das Hineinspielen von Sirenen und Satyren, die das heitere, lebensfrohe Element verkörpern sollen.

So singt ein Satyr sein Bekenntnis einer anakreontischen Weltauffassung:

> Io non sprezzo il buon licore
> Del gran Baccho, ma il Dio Amore
> È il mio ben, è la mia gioia,
> Ma però quel non m' annoia;
> Sempre mai il tuo gran Dio
> Rispettai ma non tu il mio.

Von der gleichen leichten, sinnenfrohen Lebensfreude spricht auch der verführerische Gesang zweier Edelfräulein, welche die Ritter Ubaldo und Carlo anlocken wollen:

Deh fermate o Cavallieri
Vostro piè troppo fugace.
Questo è il regno de'i piaceri,
Qui si gode eterna pace,
Cio che alli avidi volessi,
Piu diletta, e che piu piace
Qui vedrete, e senza noie
Bearete immense gioie.

Hier wie in den vorerwähnten Werken war dem Chor eine bedeutsame Rolle zuerkannt. Festliche Aufzüge und Canzonetten, wie sie bei Balletten gesungen zu werden pflegten, nahmen einen großen Raum ein. Zwei Jahre später, 1643, wurde aber eine Oper aufgeführt, die ganz revolutionierend gewirkt haben mußte, der „Egisto" von Cavalli.

Francesco Cavalli ist eine der größten Erscheinungen der Operngeschichte. Er hatte das Glück, am Beginn einer Epoche zu stehen, nachdem ihm von Montevedi die Pfade gewiesen waren, und der in sich selbst die Reife einer Epoche erreicht. Er vollendet gleichzeitig mit Cesti die Glanzzeit der venetianischen Oper. Es ist kein Zufall, daß das erste wirklich bedeutende Musikdrama, das uns in der Geschichte der Wiener Oper begegnet, von einem Venetianer stammt. Zwischen der Kultur der beiden Städte bestand eine Wesensverwandtschaft. Hier wie dort findet sich die gleiche Mischung von pathetischem Ernst und liebenswürdiger Heiterkeit, die sie von der leichten neapolitanischen und der gravitätischen französischen abhebt, obwohl sowohl die venetianische wie die Wiener Kunst von Zeit zu Zeit einen kräftigen Einschlag von Frank-

reich erfährt, der aber nicht als fremdes Element bestehen bleibt, sondern sogleich verarbeitet und zu eigen gemacht wird.

Cavalli ist der Wagner des 17. Jahrhunderts. Er beginnt mit Choropern, deren Texte von einem großen Dramatiker, Francesco Busenello, gedichtet sind, und geht dann zur Form der Solooper über, als deren erste er „L'Egisto, Rè di Cipro" schrieb.

Die Form der Solooper, die aus einer Gelegenheitskunst — im höchsten Sinne — etwas Allgemein-Menschliches schuf, verdankt ihre Entstehung den Theaterverhältnissen Venedigs. Hier war ein reiches Bürgertum zur Macht gekommen. Leichter Gelderwerb, eine Folge der eigenartigen Stellung, die Venedig im Welthandel einnahm, begünstigte das Aufblühen der Künste. Die bunte Bevölkerung von Adeligen, Bürgern und fremden Reisenden, von Seefahrern und Abenteurern lebte, nachdem die düsteren Zeiten der Verwaltungstyrannei vorüber waren, in einem steten Festestaumel. Und da war es vor allem die neue Form des Musikdramas, die in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses rückte. Schon 1640 gab es drei Operntheater: San Cassiano, SS. Giovanni e Paolo und S. Moisè; später kam das Teatro novissimo hinzu, das 1647 wieder abgebrochen wurde, und an dessen Stelle das Teatro SS. Apostoli trat, so daß von 1650 an bereits vier ständige Bühnen bestanden. Und während bisher die Oper hauptsächlich dazu diente, bei Festlichkeiten an Fürstenhöfen einen vornehmen phantastischen Hintergrund abzugeben, wurde sie durch ihre Pflege und Ausbildung in Venedig erst

populär und entwickelte sich zu dem wichtigen Kulturfaktor, der sie bis heute geblieben ist.

Monteverdi, dessen „Orfeo“, so bedeutend er ist, irrigerweise immer als Ausgang einer neuen Stilrichtung bezeichnet wird, hatte in seinem grandiosen Schlußwerk, der „Incoronazione di Poppea“, eine neue höchst subjektivierte Ausdrucksform geschaffen. Vom musikdramatischen Standpunkt war es von höchster Bedeutung, daß hier der Chor bereits ganz in den Hintergrund gedrängt war; so daß es für Cavalli nur einen Schritt weiter bedeutete, ihn — bis auf ganz typische Rufe, die von den Comparsen ohneweiters gesungen werden konnten — zu eliminieren.

Denn die Theater in Venedig waren Pachtunternehmungen. Sie konnten sich den Luxus einer reichen Ausstattung, eines großen Orchesters und eines Chores nicht gestatten. Daher trat das äußere Moment ganz in den Hintergrund und das Hauptinteresse des Musikers konzentrierte sich auf die Durchbildung eines intensiv dramatischen Ausdrucks.

Man kann unschwer ermessen, wie bedeutungsvoll die Aufführung des Egisto für Wien gewesen sein mag, wie neuartig der knappe, leidenschaftliche Dialog gewirkt haben muß. Hätten nicht die politisch erregten Zeiten eine Reihe von Jahren hindurch jede Operntätigkeit verhindert, so ist kaum zu ermessen, wie sich dies Musikdrama in Wien entwickelt hätte.

So aber gab es nur einige kleine Gelegenheitskantaten, und 1648 zur Vermählung Ferdinands III. mit der Erzherzogin Maria Leopoldina von Innsbruck in Preßburg ein Dramma imperfetta „I Trionfi d' Amore“.

Im Prolog treten Venus und Amor auf. Venus verlangt, daß er der Welt seine Macht zeige, um vor Diana und Pallas als der Mächtigere dazustehen. Deshalb begibt sich Amor zu Vulkan, um neue Geschosse für seinen Köcher zu holen und sein Spiel mit den Menschen zu beginnen. Ganz unkonventionell ist die Gestalt des Vulkan gezeichnet, dessen Gesang Mitleid mit den Menschen bekennt, die den Göttern nur als Werkzeug ihrer Launen dienen.

Il misero mortal è fatto in terra
Gioco e scherzo de Dei
Ed à ludibrio suo convien che soffre
Rappresentar qua giu varie sembianze.

Und nun beginnt mit dem zweiten Akt die eigentliche Handlung, welche die Geschichte des Odysseus auf der Insel der Circe schildert. Sie ist wiederum mit einer pastoralen Handlung, die Gelegenheit zu Jagdchören bietet, verquickt. Amor versetzt durch seine Pfeile alle Handelnden in Liebesglut; selbst die alte Negerin Cosmea kann sich vor ihm nicht schützen und verliebt sich in Odysseus, dem sie die besonderen Reize ihrer dunklen Farbe klarzumachen bemüht ist. Aber er gibt ihr zu verstehen, daß er ihre Schönheit zwar anerkenne, aber für Schwarze nicht schwärme. Er wendet sich Circe zu, der er seine Liebe erklärt. Vereint, singen beide ein melancholisches Liebesduett, das, wie vieles in diesem eigenartigen Drama, sich über den Ton der üblichen Hofdichtungen erhebt.

Godiamo, che il tempo e breve
Ne mancano i malori
Cade e fiocca la neve
Dove risero i fiori.

Aber auch Cosmea findet in Arcigalante den ihr passenden Liebhaber. Im 5. Akt drängt wieder die pastorale Handlung vor und endet mit dem Eingeständnis der Macht Amors, der in der Licenza mit Venus erscheint und dem Kaiserpaare huldigt.

Nach dem Abschluß des westphälischen Friedens sehen wir ein langsames Zunehmen der musikdramatischen Tätigkeit am Wiener Hofe.

Kaiser Ferdinand III. komponiert selbst ein „Drama musicum"; eine zweite Oper von Cavalli, der berühmte „Giasone", kommt auch hier zur Aufführung. Zur Vermählung Philipp IV. mit Erzherzogin Marianne in Brüssel komponiert Giuseppe Zamboni wieder einen „Ulisse errante nell' isola di Circe", dessen Partitur mit prächtigen aquarellierten Szenenbildern geschmückt ist.

Auf dem Reichstag von Regensburg 1653 nahm der Kaiser 60 Musiker mit, ließ von Burnacini mit einem großen Kostenaufwand ein eigenes Theater errichten und die Oper seines Kapellmeisters Antonio Bastali „L' inganno d' amore" aufführen.

Unter Kaiser Leopold I. wird Wien ein Mittelpunkt zeitgenössischer Opernkunst. Schon knapp nach seinem Regierungsantritt kann man ein Anwachsen der Zahl der aufgeführten Opern beobachten, das sich von Jahr zu Jahr steigert. Leopold war ursprünglich für den gelehrten und geistlichen Beruf bestimmt gewesen und hat (nach den Forschungen Guido Adlers) in Wolfgang Ebner einen vortrefflichen Lehrer in der Musik besessen. Seiner eigenen Anlage entsprach, nach dem Zeugnis des Marschalls Grammont, der

ihn 1658 bei seiner Krönung in Frankfurt sah, die Komposition trauriger Melodien. Doch liegt eine Übertreibung darin, wenn der Marschall berichtet, des Kaisers einziges Vergnügen bestehe darin, traurige Melodien zu komponieren; denn er liebte jede Art der Musik und schreibt ganz unzeremoniell (1656) dem Grafen Poettig: „Diesen Fasching hätte ich ziemlich still seyn sollen wegen der ‚Klagen', doch haben wir etliche Festl in Camera gehabt, dann es hilft den Todten doch nit wan man traurig ist."

Leopold hatte eine besondere Vorliebe für die italienische Musik und Gesangskunst. Doch seiner Gemahlin Margareta Theresia zuliebe pflegte er auch die spanische Sprache, setzte selbst Musik zu spanischen Entremeses und beauftragte seinen Gesandten, den Grafen Poettig, ihm Kompositionen aus Spanien zu senden, da seine Gattin nach der Musik ihrer Heimat verlange. Er verstand es, bedeutende Sänger und Instrumentalisten an seinen Hof zu ziehen; er nahm die Musiker auf seinen Reisen mit; er war es, der Wien zu einem Mittelpunkt musikalischer Kultur machte.

So entwickelte sich in dieser Zeit ein ganz eigenartiger Typus der italienischen Oper, der Werke von starker Physiognomie trotz der Gebundenheit an ein höfisches Zeremoniell entstehen ließ, wie etwa die „Orontea" des Sopranisten Bismarri, die 1660 zur Aufführung kam. Diese Oper ist von einem dramatischen Feuer, einer Prägnanz des melodischen Ausdrucks, die an Cavalli gemahnt und die höchste Bewunderung verdient.

Die konservative Richtung unter den Komponisten vertreten Felice Sances und Antonio Bertali.

Neben ihnen wirkt hauptsächlich Pietro Andrea Ziani. Auch Draghi, der produktivste Musiker unter Leopold I., beginnt seine Tätigkeit, vorerst als Textdichter, später betätigt er sich nur mehr als Komponist. Die bedeutendste Erscheinung ist aber Marc Antonio Cesti, der nach dem Erfolg seiner „Dori" (1664) nach Wien berufen wurde, und dem die Aufgabe zufiel, die Festoper zur Vermählungsfeier Leopold I. mit Margareta Theresia zu schreiben. Dieses Werk sollte im Rahmen einer ganzen Reihe von Veranstaltungen zu Ehren der Ankunft der kaiserlichen Braut aus Spanien gegeben werden — tatsächlich fand die Aufführung infolge mannigfacher Verzögerungen erst später statt — und bietet wohl den vollkommensten Typus einer frühbarocken Festoper.

„Diesmal hätte ich dich", so schreibt der Librettist Francesco Sbarra in seiner Vorrede, „lieber als Zuschauer gewünscht, denn als Leser des Werkes, welches ich Dir vorlege." Es sei unmöglich, durch Worte eine Vorstellung von der Auserlesenheit der Musik, der Herrlichkeit des Schauplatzes, der Vornehmheit der Szenerie, dem Reichtum der Kostüme, der Abwechslung der Tänze, der Kühnheit der Gefechte, der militärischen Exaktheit bei der Belagerung und Verteidigung der festen Werke, vereint mit andern Wundern der Kunst zu geben. Man dürfe aber überzeugt sein, daß dieses Bühnenfestspiel jedes andere bisher gesehene an Pracht und Herrlichkeit übertroffen habe.

*

Schon vor der Ankunft der kaiserlichen Braut wurde, um dieses Ereignis zu feiern, ein Ballett in Szene gesetzt, zu dem der Ballettkomponist am Wiener Hofe, Johann Heinrich Schmelzer, die Musik schrieb. Es war dies „Concorso dell' allegrezza universale". Der Text dazu war in italienischer, deutscher und französischer Sprache verfaßt.

Das Ballett wird mit einem Chor von Sängern eröffnet, die eine Canzonetta singen. Dann treten vier Kavaliere auf, die von allen Teilen Europas gekommen sind, vom Manzanares, vom Tiber, von der Seine und vom Rheine, um ihre Huldigungen darzubringen. Ihnen gesellen sich im zweiten Tanz Abgesandte aus Afrika, Asien und der Neuen Welt zu.

Ein heiteres Intermezzo, das die feierlichen Figuren unterbricht, bildet der Auftritt von zwei Gärtnern, die Kegel aufstellen.

> Wollan Ihr Gärdtner, frölig khumbt,
> Ewre Kegel hier zu setzen,
> Ein Spille schlecht den Preyß bekhumbt.
> Wanns nur der hohe Hoff thut schätzen.

Ebenso sind die nächsten Tänze, nachdem die „Königreich und Kayserlichen Länder" vom Himmel einen Thronerben erfleht haben, heiterer Natur. Drei Satyren zeigen ihre Künste, Merkur tritt auf, drei Amoretten tanzen einen Reigen, ein französischer Kavalier erscheint mit seiner Dame. Selbst ein Höllengesandter und zwei alte Weiber wollen nicht fehlen. Auch nicht „Scaramuccia, der Kurtzweiller".

Ich bin des Höfflichen Lebens ein Meister hochberümbt,
Mit lachendten Gesicht von mir man Lehrn nimbt,
Scaramuccia ist mein Nahm / gleichwol bisweilen geschaidt,
Ein scharffsinniger Comediand zu zeiten sihe ich weit.
Eine Frewde ohne mir ist gewiß vor nichts zu achten
Das Spiel hat gantz kein Saltz thut es nur recht betrachten.

Nun tritt ein spanischer Kavalier mit seiner Dame auf; dann vereinigen sich alle zu einem Schlußballett, das der Chor der Sänger mit einer Canzonetta begleitet, die in eine erneute Glorifizierung des Hochzeitspaares ausklingt.

Dieses Ballett kann als Auftakt der Festlichkeiten angesehen werden. Unschwer wird man die Vorläufer dieser Art in den üblichen italienischen Hofballetten erkennen, in Balletten, die in Wien gegeben wurden und seine Spuren bis ins achtzehnte Jahrhundert verfolgen können.

Ungleich bedeutsamer war aber das Balletto a cavallo, das den Mittelpunkt der Festlichkeiten bildete, die Kaiser Leopold für seine Braut vorbereitet hatte. Man hatte angenommen, daß die Ankunft der Infantin im Hochsommer erfolgen werde, und dementsprechend alle Vorbereitungen getroffen. Aber knapp vor dem Antritt ihrer Reise war sie von einem Fieber befallen worden, und es mußten Boten an den Kaiser gesandt werden, um ihm dies zu melden. Nach ihrer Genesung brachte sie ein prunkvoll ausgerüstetes Schiff „La Reale di Spagna“, begleitet von einer spanischen Flottille nach Finale, wo sie der kaiserliche Heerführer Graf Montecuccoli erwartete. Von hier aus dauerte die Reise bis nach Wien noch drei Monate. Der

Kaiser, dem das Zeremoniell versagte, selbst die Braut zu begleiten, sandte ihr Boten auf Boten entgegen. In Trient begrüßte sie der Kardinal Graf Harrach, in Villach Graf Weißenwolf, in Steiermark Graf Wolkenstein, an der österreichischen Grenze der Oberst-hofmarschall Graf Starhemberg. Bei der Durchreise durch Graz begrüßte sie ein „Ossequioso applauso“ von Marco Antonio Rossini, Kanonikus in Brünn. Nach Schottwien kam ihr der Kaiser entgegen, ungeduldig, die Braut zu sehen, die er nur von Bildern und aus Beschreibungen seiner Höflinge kannte. Nach einer kurzen Begegnung reiste er ihr voran nach Wien, um den offiziellen Empfang vorzubereiten. Trotz der winterlichen Jahreszeit war der Plan, das „Roß Ballett“ im Freien aufzuführen, nicht aufgegeben worden.

Auf dem Burgplatze wurde ein „turmhohes“ Gebäude aus Holz errichtet, und an 60.000 Reichsthaler für die Ausstattung des Balletts verausgabt. Die Proben begannen am 30. August 1666. Von da an wurde durch fünf Monate wöchentlich zweimal an den komplizierten Figuren der spanischen Schule geprobt. Am 20., 23. Dezember und 3. Jänner 1667 fanden die „Haupt- und Generalproben“ statt und am 24. Jänner die „wirkliche vollkömmliche Abhaltung des Roßballetts“, die von 1 Uhr bis 5 Uhr dauerte; eine Wiederholung erfolgte am 31. Jänner.

Die Handlung des Balletts „La Contesa dell' Aria e dell' Acqua“ stammt von Francesco Sbarra. Die Elemente geraten in Streit, und die Götter nehmen teils für das Wasser, teils für die Luft Partei. Immer heftiger wird der Wortwechsel, bis unter den Rufen

Zun Waffen / zum Streit
Erscheinet
Vereinet
Mit kriegbarer Hande /
Beschützet den Stande,
Den Siege bereit.
Zun Waffen / zum Streit

der Kampf ausbricht, und damit die Haupthandlung beginnt. Ein Schiff mit der Fama an Bord wurde auf die künstlichste Art in Bewegung gesetzt „als wenn es im Meer von Winden getrieben würde". Vom Deck herab feuerten die Schiffer die streitenden Ritter an.

Trompetten / Claretten / Heer-Paucken und Trummen
Last hallen / erschallen / die Lüfte durchbrummen.
Zun Waffen zum Gewehre
Zur siegenden Ehre /
Mit tapfferem Streiten und Reiten zusam
Behebet, o Helden, unsterblichen Nam.
Den Sieg zu verschaffen
Zun Waffen / zun Waffen.

Nun begannen die eigentlichen Reiterkunststücke und die verschiedenen kriegerischen Figuren der beiden gegeneinander kämpfenden Parteien, bis durch eine kunstvolle Maschinerie die Ewigkeit in einem prächtigen Tempel „umgeben mit einem dicken Gewölcke / sich von oben herab auff die Erde / und guten Theils mitten gegen den Kampff-Platz / gelassen hatte, bekleidet mit ein weißes Silberstück voller Sternen / die von den köstlichsten Edelsteinen zusammen gesetzt waren" und in einem feierlichen Gesang die Kämpfenden beruhigte.

Halt' inn der Waffen Hitz! Halt' inn der Pferde Lauff!
Der Elementen Streit / das höchste Geschick enthebet /
Vereiniget / nunmehr des Zornes euch begebet /
Also legt Himmel-ab die Ewigkeit euch auff.

Nun erst erschien der Kaiser in prächtigster Kleidung, die in der Beschreibung des Diarium Europaeum seitenlang geschildert wird, gefolgt von einer Suite von Kavalieren, und führte eine Reihe von Tänzen zur Musik von Schmelzer auf. Den Abschluß bildete eine Follia, zu deren Klängen der Kaiser sein Pferd vor der Tribüne der Kaiserin kurbettieren ließ.

Vom künstlerischen Standpunkte weit bedeutsamer aber als dieses Prunkturnier war die Festoper von Cesti „Il pomo d' oro", deren Text ebenfalls von Sbarra stammt. Neben dem Dichter und Komponisten fiel aber ein Hauptteil der Arbeit auch dem genialen Bühnenarchitekten Ludovico Burnacini zu, der die Dekorationen und Maschinerien zu entwerfen hatte. Die fünfundzwanzig Kupferstiche des Textbuches, die auch dem Neudrucke der Oper in der durch G. Adler in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" besorgten Ausgabe beigegeben sind, geben Zeugnis von einer erstaunlich reichen Phantasie, die die schwierigsten szenischen Probleme mit spielerischer Leichtigkeit löst. Allerdings standen dem Künstler Summen zur Verfügung, die selbst in jener prunkgewohnten Zeit Staunen erregten; denn die Inszene allein soll 100.000 Reichstaler gekostet haben.

Daß bei einem Ineinanderwirken der verschiedensten Künste zu einem Gesamtkunstwerk, als welche die Oper zu jener Zeit anzusehen ist, der Musik keine dominie-

rende Stellung zufallen konnte, ist klar. Dennoch stand die Arbeit des Musikers im Mittelpunkt des Interesses, und während Dichtung und Architektur keine wesentliche Entwicklung durchmachten, trachteten die Musiker immer Neues zu bieten und verwendeten selbst auf praktisch undankbare Partien, wie die einleitenden Sinfonien, technisch die größte Sorgfalt. Allerdings ging diese minutiöse Arbeit nicht wie in Italien in dem Lärmen der sich laut unterhaltenden Zuhörer unter, da die Gegenwart des Hofes und das Zeremoniell jede Unruhe verboten, so daß die Ouvertüren der Wiener Opern ganz feine und intime Wirkungen bringen konnten, und nicht, wie in Italien, bloß ein lautes Signal vor Aufgang des Vorhanges sein mußten.

Die im Sinne der frühbarocken Oper überaus verwickelte Handlung läßt sich, wenn man von den unzähligen Intrigen, Episoden und Nebenfiguren absieht, auf eine ganz einfache Grundlage zurückführen. Die Konflikte steigern nicht die Handlung, es gibt keinen eigentlichen Höhepunkt, obwohl ein solcher vom Dichter angenommen ist, sondern alle Zwischenfälle ereignen sich wie im Epos als Unterbrechungen, um den Helden jeweils in anderer Umgebung, in anderer Situation zu zeigen. Im „Pomo d' oro" ist der Held Paris, und der Untergrund der Fabel die Sage vom Apfel der Zwietracht, den diese unter die Götter wirft, damit er der Schönsten gehöre. Die drei Göttinnen Juno, Pallas und Venus fordern Paris auf, zu entscheiden, und der Sage folgend, läßt der Dichter Venus den Apfel zuerteilen, die als Lohn dafür Paris die

Königin Helena als Gemahlin verspricht. Daraus entwickelt sich ein Streit der Götter und Menschen, der immer heftiger wird, bis Jupiter eingreift. Er läßt durch seinen Adler den Apfel entführen und nimmt ihn zu sich, um ihn „vor den versammelten Göttern der höchsten Göttin so jemaln die Welt gesehn“, der Kaiserin, darzureichen.

Auf diese in der höfischen Oper beliebte Schlußwendung, die meistens in einer eigenen Lizenza stattfand, deutete bereits der Prolog hin, in dem außer den gewohnten Figuren des Amor und Hymen auch die Personifikationen der Länder und Reiche, die unter der Macht des Kaisers und der Kaiserin standen, als Chor eingeführt wurden. Es ist ein Huldigungsgesang, der verheißungsvoll mit Festklängen die Oper eröffnet:

Di feste, di giubili
Sia tutto ripieno
Spariscano i nubili
Dal Regio tuo seno.
E in cielo sereno,
Piu chiara che mai
Diffondi Austriaca Gloria
I dolci rai.

Das Szenenbild zum Prolog versinnbildlicht diese Worte. Man sieht eine mit kriegerischen Emblemen reich verzierte spätbarocke Säulenhalle. Rechts und links stehen in Nischen die Reiterstandbilder der früheren österreichischen Herrscher. In der Mitte ragt auf einem aus erbeuteten Waffen errichteten Hügel das Reiterstandbild Leopold I. Geflügelte Putten halten über ihn einen Ruhmeskranz. In den Lüften schwebt

verziehendes Gewölk, aus dem in lichtem Schein der österreichische Ruhm auf einem Flügelrosse niederschwebt, umgeben von Amor mit Pfeil und Bogen und Hymen mit der Fackel. Im Vordergrund rechts und links stehen phantastisch gekleidet die Sänger, welche die österreichischen Länder personifizieren.

Der erste Akt führt in das Reich Plutos. Das Szenenbild, das dem Texte beigegeben ist, läßt erkennen, wie Burnacini mit Benützung der Architektur des Prologes die Umwandlung der Szenerie bewerkstelligt hat. Die Säulenhalle ist die gleiche geblieben, nur mit anderen Ornamenten ausgestattet. An Stelle der lieblichen Putten allerlei Tiergestalten, an Stelle der Herrscherstatuen grauenhafte Figuren. In den Wolken an Stelle des Pegasus der feuerspeiende Drache mit der Zwietracht. Und durch die weiten Säulengänge blickt man statt in liebliche Gefilde in die Tiefen der Hölle. Im Vordergrund sitzen auf reichgeschmücktem Throne Pluto und Proserpina. Die Szene beginnt mit einer Arie der Proserpina, deren Gesang von zwei Kornetten, drei Posaunen, Fagott und Orgel begleitet wird. Cesti lehnt sich hier offenbar an das Vorbild Monteverdis und Cavallis an, die Unterweltsszenen mit dem düsteren Klang der Posaunen zu begleiten; ein Instrumentaleffekt, der über Mozarts „Don Giovanni“ hinaus Eingang in die deutsche romantische Oper gefunden hat und hier noch intensiver ausgebildet wurde.

Diese Arie der Proserpina, in der sie ihr Los beklagt, an dem Ort des Schreckens und der Klagen, fern vom Licht der Sonne weilen zu müssen, ist von

wunderbarer Schönheit, eine der großen musikalischen Konzeptionen, die über die Jahrhunderte hinaus nichts von der Intensität des Ausdrucks verloren haben. Zu den Herrschern der Unterwelt kommt die Zwietracht und berät mit ihnen, Zwist unter die Götter zu bringen. Sie wählt dazu das Festmahl, das in der Burg Jupiters abgehalten wird. Alles ist dort in fröhlichster Laune; es wird gegessen und getrunken; Mars besonders scheint unersättlich, denn Momo ruft mit Erstaunen aus:

Questo Marte hora, ch' è a Cena,
Come mena ben le mani?
Hà spolpati due Capponi
Sei Pipioni, e trè Fagiani!

Rede und Gegenrede folgen bei dieser Gastmahlsszene mit einer Vollendung, die bisher noch nirgends zu finden war. Dieses Wechselgespräch ist den Stichomythien des antiken Dramas nachgebildet, wo es den Zweck hat, eine Steigerung des Tempos der Handlung herbeizuführen.

Hier soll durch die Verteilung kurzer Sätze und Anrufe unter die einzelnen Götter die Art einer „Konversation" realistisch nachgebildet werden, eine Belebung der Masse von Bühnenfiguren durch ein objektives Gespräch. Bemerkenswert ist auch, daß Cesti den feierlichen Rezitationston aufgibt und ein flüssiges Parlando einführt, das weniger für Götter als für Personen einer venetianischen Komödie am Platze zu sein scheint.

Da erscheint die Zwietracht und wirft den Apfel unter die Götter. Jupiter bemerkt die Inschrift und

liest sie: „Alla piu bella". Nun erhebt sich ein Streit, den Jupiter dadurch schlichtet, daß er Paris entscheiden lassen will, wem der Preis zuzuerkennen sei.

Wolken sinken herab und verhüllen die Götterversammlung, nur Momo der Spötter, der im Vordergrund steht, bleibt sichtbar und singt ein derbkomisches Lied auf die Rolle, die Paris nun spielen werde. Unwillkürlich drängt sich der Vergleich mit der analogen Stelle im Prolog des „Faust" auf, da Mephisto allein zurückbleibt, oder mit dem Schluß des Rheingold, da Loge die nach Walhall einziehenden Götter verlacht.

Die nächste Szene zeigt Ennone, die Geliebte des Paris, auf dem Berge Ida allein, in seliger Stimmung. Paris kommt hinzu, und nun entwickelt sich eine jener typischen Liebesszenen der venetianischen Oper, die mit einem ariosen Duett beginnen und zu einem in Arienform gehaltenen Duett übergehen, typisch in der Form, typisch in den Worten, mit denen die Liebenden einander ihrer Gefühle versichern.

Da erscheint Merkur in den Lüften; Ennone ahnt Böses und erschrickt noch mehr, als sie hört, welches Amt Paris zugedacht ist, denn wie könne sie, die arme Hirtin, in Paris' Herzen bestehen, wenn er die Göttinnen erblickt habe.

In der Szene der drei Göttinnen vor Paris folgt der Dichter nicht der antiken Tradition, sondern überträgt sie ganz in die Vorstellungswelt des Barock. Die Handlung ist in den Palasthof des Paris verlegt. Vom Himmel senkt sich in einer wundervoll reich geschmückten Architektur, eine goldene Galerie darstellend, Juno in königlichem Prunk herab. Um das Feierliche

der Erscheinung musikalisch auszudrücken, bedient sich Cesti eines Mittels, das auch heute meist Verwendung findet, wenn besonders würdige Ereignisse musikalisch charakterisiert werden sollen: Cesti archaisiert; er ändert den Stil des Werkes bei den Worten der Juno, um durch die Assoziation, die bei diesen Klängen hervorgerufen wird, die Impression zu geben, die man bei den ebenfalls archaisierend gehaltenen religiösen Werken empfindet.

Ebenso bedeutend im Ausdruck ist die Erscheinung der Pallas, die in prächtiger Rüstung in einem Triumphbogen sich herabsenkt. Doch ist der Stil der Anrede weniger feierlich und daher auch weniger archaisierend, als von frischer Kraft und Energie erfüllt. Während Juno als Lohn für die Zuerkennung des Preises Paris irdischen Glanz verheißt, verspricht ihm Pallas kriegerischen Ruhm. Aber Paris ist davon nicht sehr entzückt, sein Sinn ist nicht dem Waffenhandwerk zugewandt und Momo bestärkt ihn darin mit einem Couplet, in dem die Leiden des Soldatenstandes geschildert werden.

Sventurato
Il soldato
Credei sempre
A dire il vero.

Derartige Lieder, man denke an Figaros „Dort vergiß leises Fleh'n", in denen komische Personen sentenzenhafte, objektivierende Gedanken, die im vorangegangenen Dialoge vorübergehend gestreift werden, weiter ausführen, sind die Vorläufer der typischen Couplets der Opera Comica und des späteren Sing-

spiels; von diesem sind sie auf die Operette übergegangen. Sie bieten dem Komponisten Gelegenheit, an jeder beliebigen Stelle den Dialog zu unterbrechen und auch dort, wo es die Dramatik nicht erfordert, der Musik einen breiten Raum zu gewähren. Diese Lieder haben schließlich über die Arie den Sieg davongetragen und gelangten im Singspiel und in der Posse zu größter Bedeutung. Auch die extemporierten Lieder der Wiener „Hanswürste" waren nichts anderes als derartige sentenzhafte Couplets, die Gedanken des Dialogs aufgriffen und mit aktuellen Beziehungen verarbeiteten.

In ganz besonderer Weise wird die Erscheinung der Venus vorbereitet; die Maschinen in den Lüften genügen nicht mehr, um das Wunder der Schönheit zu malen; die ganze Szene ändert sich in den Garten der Freude. Venus betritt die Szene, begleitet von einem Chor anmutiger Gestalten und Amoretten; Fontänen rauschen auf, Gruppen mit Liebesszenen werden sichtbar. Venus singt, das höchste musikalische Ideal der barocken Vokalkunst in blendenden Koloraturen entfaltend, von Helenas Schönheit und erringt den Preis. Die Anlage dieser Szene ist höchst bewundernswert. Wie richtig ist vom theatralischen Standpunkt, daß nicht alle drei Göttinnen zusammen, sondern jede gesondert auftritt, wie geschickt die Steigerung von ruhigem Pathos in dem Gesang der Juno über lebhafte Energie im Gesang der Pallas zu lyrischer Schönheit in dem Gesang der Venus. Wie richtig ist es auch technisch angelegt, daß die Wirkung jeder einzelnen der Göttinnen nicht der Zufallserscheinung

und dem Spiel der diese Rolle darstellenden Sängerin überlassen ist, sondern durch die Bühnenarchitektur ein Rahmen geschaffen wird, der den Charakter der Erscheinung festlegt und den Zuschauer in die vom Autor beabsichtigte Vorstellungswelt zwingt.

Die etwas eingehendere Besprechung dieses Aktes aus dem „Pomo d'oro" dürfte wohl schon eine Vorstellung geben von der Art, wie die große Barockoper in der Mitte des 17. Jahrhunderts angelegt war, über welche Möglichkeiten der theatralen Wirkung sie verfügte.

Der Aufriß der Barockoper war mit dem „Pomo d'oro" für mehr als ein halbes Jahrhundert in Wien gegeben. Die weitere Entwicklung konnte nicht in extensiver Weise vor sich gehen, sondern in intensiver; die Formen der Instrumentalstücke und der Arie wurden erweitert und ausgebildet, immer größere Bedeutung der kunstvollen Führung einer reich ausgeschmückten Singstimme zuerkannt. Diese Entwicklung bedeutet das Aufgeben derjenigen Prinzipien, um derentwillen das Dramma per musica ins Leben gerufen war, und die Anpassung der dramatischen Musik an die Bedürfnisse des Staates in der Oper, und der Kirche im Oratorium; demgemäß einen Umwandlungsprozeß, der vor allem soziologisch erfaßt werden muß. Die dramatische Musik, die in Italien immer mehr für die Kreise des aufblühenden Bürgertums geschrieben wurde, ist in Wien eine höfische Kunst, daher konservativer in der Haltung, breiter und massiger in der Faktur. Man wußte genau, was in Italien musikalisch modern war, hielt aber dennoch an den älteren Formen

fest. Selbst als der neapolitanische leichte Stil, allerdings auf dem Umweg über Venedig, nach 1700 in Wien Eingang gefunden hatte, hielt man hier an der Festoper großen Stiles fest, die eine zweite Blüte durch Johann Josef Fux, besonders in der Krönungsoper des Jahres 1723 „Costanza e Fortezza“ für Karl VI. zum König vom Böhmen erlebte.

Die Aufführung fand am 28. August, am Geburtstage der Kaiserin auf dem Hradschin in Prag statt. Auch bei dieser Gelegenheit bildete die Opernaufführung nur einen Teil der Festlichkeiten. Den Juli und August hindurch fanden Proben statt und einer der letzten, am 23. August wohnte die Kaiserin bei. Viele Fremde strömten hinzu, teils um den Krönungsfestlichkeiten beizuwohnen, teils um die Oper zu sehen, unter ihnen auch J. J. Quantz, der berühmte Flötist und Lehrer Friedrich des Großen, der einen anschaulichen Bericht von der Oper entworfen hat. 100 Sänger und 200 Instrumentalisten wirkten mit; die Kosten der Aufführung betrugen, da ein eigenes Theater zu diesem Zwecke erbaut wurde, nach einem Bericht von Apostolo Zeno 50.000 Gulden. „Die Composition“, so berichtet Quantz, „war von dem Kayserl. Obercapellmeister, dem alten berühmten Fux. Sie war mehr kirchenmäßig als theatralisch eingerichtet; dabey aber sehr prächtig. Das Concertiren und Binden der Violinen gegen einander, welches in den Ritornellen vorkam, ob es gleich größtenteils aus Sätzen bestand, die auf dem Papiere öftern steif und trocken genug aussehen mochten, that dennoch hier im Großen, und bey so zahlreicher Besetzung, eine sehr gute, ja viel

bessere Wirkung, als ein galanter, und mit vielen kleinen Noten gezierter Gesang in diesem Falle gethan haben würde. Die vielen Chöre in der Prager Oper dieneten, nach französischer Art, zugleich zu Balletten. Die Szenen waren alle durchscheinend erleuchtet. Wegen der Menge der Ausführer gab der Kayserliche Capellmeister Caldara den Takt. Der alte Fux selbst aber, welchen, weil er mit dem Podagra beschweret war, der Kayser in einer Sänfte von Wien nach Prag hatte tragen lassen, hatte das Vergnügen, diese so ungewöhnlich prächtige Aufführung seiner Arbeit, ohnweit des Kaisers sitzend, anzuhören."

Das eigens für diese Aufführung erbaute Theater stammt von Giuseppe Galli-Bibbiena, der kurz vorher an Stelle seines fast erblindeten Vaters zum ersten Theaterarchitekten ernannt worden war. Dieser, aus der Schule Albanis stammend, bildete in der Architektur einen sinnenfreudigen, farbenfrohen Stil aus, der in einem gewissen Gegensatz zu der strengen Größe eines Fischer von Erlach steht. Es ist jener Stil, der uns noch in einer Reihe von Palästen und Kirchenbauten jener Zeit entgegentritt. Sein Ziel ist das völlige Durchdringen des Plastischen mit malerischen Werten, die Auflösung von Fläche und Linie in Farbe und Licht. Die bemalten Wände täuschen Tiefendimensionen vor; die bemalte Decke erweckt die Illusion einer Fortsetzung des Raumes ins Unendliche.

Giuseppe Galli-Bibbiena, der zuerst in Mailand, dann in Barcelona tätig gewesen war, hatte schon 1716 seine Kunst bei der Inszenierung der „Angelica" von Fux beweisen können, über deren Aufführung wir

einen höchst bemerkenswerten Brief der Lady Montague an den Dichter Pope besitzen. In den Dekorationen zu „Costanza e Fortezza“ bot er die blendendste Leistung seiner Kunst, ein Aufbau der kompliziertesten Szenerien, in der Verwendung von Maschinen, auf denen lebende Bilder dargestellt werden konnten und von Kostümen, die in der kostbarsten Weise mit Juwelen geschmückt waren.

Die Musik von Fux ist in den Arien und Rezitativen vielfach konventionell und von einer, für das gegenwärtige Empfinden ermüdenden Länge, wie alle anderen Opern dieser Epoche, die deutliche Zeichen eines Übergangszeitalters an sich tragen; daneben aber finden sich Momente von wirklicher Genialität und Größe, die über das Zeitgebundene hinausragen. Und an solchen Momenten fehlt es auch nicht in den übrigen Opern von Fux oder denen seiner Zeitgenossen Conti und Caldara, die einen Eindruck von dem hohen Niveau auch der späten Barockoper geben, von dem Fortwirken der glänzenden Tradition, als deren ersten Höhepunkt man den „Pomo d'oro“ zu würdigen hat.

Selbst Gluck steht noch im Dienste dieser Tradition, da er 1751 für ein Fest, das der Feldmarschall Prinz Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen der Kaiserin Maria Theresia auf Schloßhof gab, „L'Eroe Cinese“ von Metastasio komponierte, wenn auch dieses kleine Werk nicht den grandiosen szenischen Konzeptionen der großen Barockoper an die Seite gestellt werden kann. Andere Zeiten waren gekommen. Fremde Ideen begannen zu gären; eine neue Epoche bereitete sich vor.

Das Musikdrama suchte sich wieder den Idealen zu nähern, denen es seine Entstehung verdankte; von neuem suchte er sein Vorbild in der antiken Tragödie. Und damit begann für die Oper eine Phase der Abkehr von der barocken Stilisierung und der Versuch eines Naturalismus, der, von Gluck seinen Ausgang nehmend, über die romantische Oper zu Richard Wagner führte.

Doch hat das Barock seine deutlichen Spuren auch in der Reformoper hinterlassen. Die Tatsache einer hundertjährigen Tradition konnte durch die neue geistige Orientierung nicht gänzlich in Vergessenheit geraten. Und immer wieder kann man es beobachten, wie barocke Elemente in den Vordergrund treten, dann wieder verschwinden, bis eine neue Strömung zu erneuter Stilisierung führt und damit wieder eine Phase barocken Empfindens in der dramatischen Musik anhebt.

Der erste Teil dieser Untersuchungen, der Beginn des Barock in der Musik, ist zuerst in der Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft erschienen. Der zweite Teil über die Anfänge der Oper in Wien beruht auf einer mehr als zwölfjährigen Beschäftigung mit den Werken dieser Epoche, über die ich eine Reihe von Arbeiten veröffentlicht habe, deren Resultate hier verwertet sind. Von der Festoper „Il pomo d' oro" hat Guido Adler, der bereits früher eine ausgezeichnete Studie über die Bedeutung der „Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik" (Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft VIII) geschrieben hatte, eine Ausgabe in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich" veranstaltet, und in der Einleitung zu dieser Publikation wertvolles Material zur Operngeschichte des 17. Jahrhunderts veröffentlicht.

---

# Bibliographie


Ademollo Alessandro, I Teatri di Roma nel sec. XVII. Rom 1888.

Adler Guido, Die Kaiser Ferdinand III., Leopold I., Joseph I. und Karl VI. als Tonsetzer und Förderer der Musik. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, VIII., Leipzig 1892.

— Einleitung zu „Il Pomo d' oro" von M. A. Cesti. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Bd. IV, Wien 1897.

Alaleona Domenico, Studi su la storia dell' Oratorio musicale in Italia. Turin 1908.

Ambros-Leichtentritt, Geschichte der Musik. Bd. IV, Leipzig 1909.

De Amicis Vincenco, L'imitazione latina nella Commedia Italia del XVI. sec. Florenz 1897.

D' Ancona Alessandro, Orgini del Teatro Italiano. Turin 1891.

Angeli Ubaldo, Notizie per la storia del Teatro a Firenze nel secolo XVI. Modena 1891.

Atti dell' Accademia del R. Istit. Mus. Commemorazione della riforma melodrammatica. Florenz 1895.

Brenet Michel, Les Oratorios de Carissimi. Rivista Musicale IV.

Caccini Giulio, Le Nuove Musiche. Florenz 1601.

— Prefazione a l' Euridice. 1600.

Castil-Blaze François, L'opera italienne 1548—1856. Paris 1856.

Celler Ludovic, Les decors, les costumes et la mise en scène au XVII. siècle. Paris 1869.

Diehl Charles, Venise. Paris 1916.

Doni Giovanni B., Compendio del trattato de' generi et de' modi della musica. 1635.

— De praestantia musicae veterio. 1647.

Ehrichs A., Giulio Caccini (Diss.). Leipzig 1908.
Ferrari Emilio, Spettacoli Drammatico-Musicali e Coreographici in Parma dall' anno 1628—1883. Parma 1884.
Gagliano Marco di, Dedicatoria e prefazione alla Dafne. 1608.
Galilei Vincenzo, Dialogo della musica antica e della moderna. Florenz 1581.
Galvani Livio, I Teatri musicali di Venezia nel sec. XVII. Mailand 1878.
Gandolfi Riccardo, Alcune considerazioni intorna alla riforma melodrammatica. Rivista Musicale III.
Giustiniani Vincenzo, Discorso sopra la musica de' suoi tempi. 1628.
Goldschmidt Hugo, Die Lehre von der vokalen Ornamentik I. Leipzig 1907.
— Cavalli als dramatischer Komponist. Monatshefte für Musikgeschichte. Leipzig 1893.
— Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert. 2 Bände. Leipzig 1901 und 1904.
Köchel Ludwig v., Johann Josef Fux. 1872.
Krebs Karl, Girolamo Dirutás Transilvano. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft, Bd. VIII.
Kretschmar Hermann, Die Venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis. 1892. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft.
— Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper. Peters Jahrbuch. Leipzig 1907, 1910 und 1911.
Macri Leone, La Bucolica latina nella letteratura italiana del sec. XV. Turin 1889.
Maffei Scipione, De Teatri antichi e moderni 1753.
Martelli Jacopo, Della Tragedia antica e moderna. Rom 1715.
Mei Giralomo, Discorse sopra la musica antica e moderna. Venedig 1602.
Menestrier Cl. Fr. Des Ballets anciens et modernes selon les règles de l'art du théâtre. Paris 1682.

Ortes Giammaria, Riflessioni sopra il Dramma per musica. Venedig 1757.

Peri Jacopo, Dedicatoria e prefazione a l' Euridice. 1600.

Prunières Henry, Le Ballet de cour en France avant Lully. Paris 1913.

Rinuccini Ottavio, Prefazione a l' Euridice. 1600.

Rolland Romain, Histoire de l'Opéra en Europe avant Lully. Paris 1895.

Schering A., Die Anfänge des Oratoriums. Leipzig 1907.

Solerti Angelo, Le origini del Melodramma. Turin 1903.

— Musica i ballo e Drammatica alla Corte Medicea dal 1600 al 1637. Florenz 1905.

— Albori del Melodramma. Mailand 1904.

Sonneck O. G. Italienische Opernlibretti des 17. Jahrhunderts in der Library of Congress. Sammelbände d. Int. Mus.-Ges. XIII.

Vogel Emil, Claudio Monteverdi. Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft. 1887.

— Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500—1700. Leipzig 1892.

Wellesz Egon, Einleitung zu „Costanza e Fortezza“ von J. J. Fux. Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Wien 1910.

— Cavalli und die Technik der venetianischen Oper. Studien zur Musikwissenschaft. Bd. I. Wien 1912.

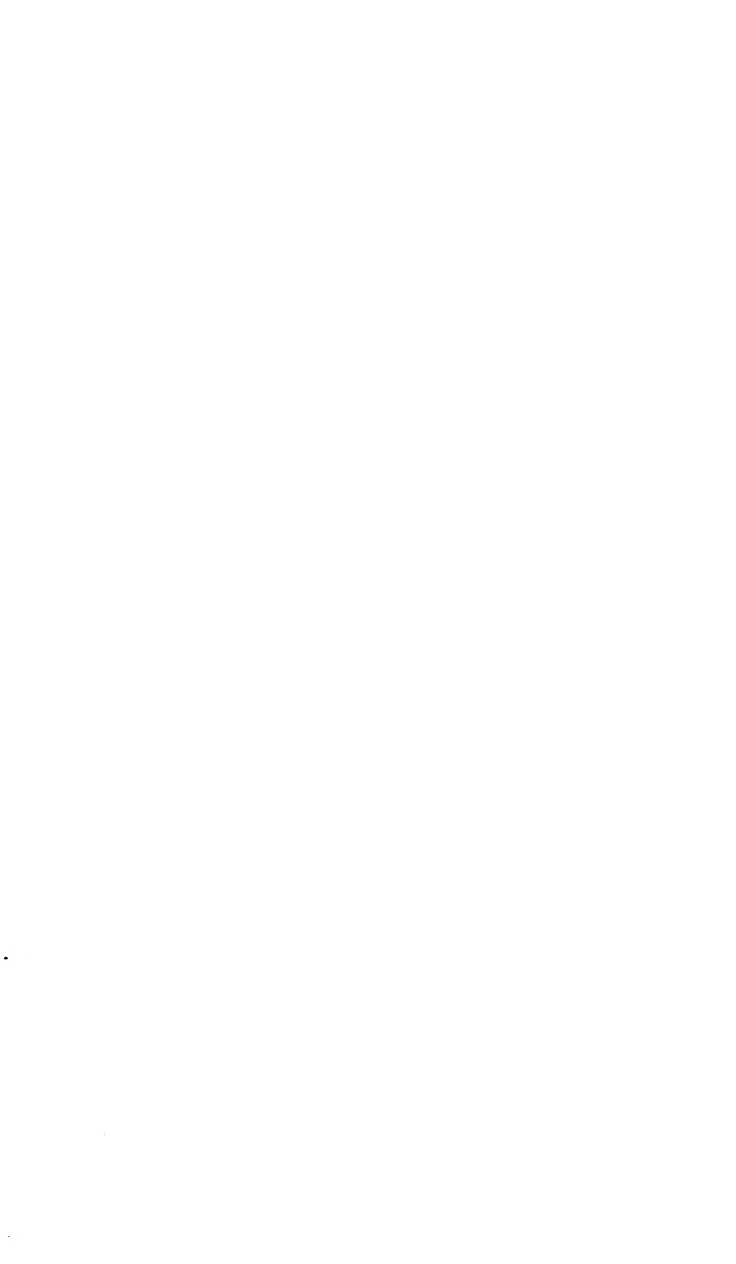
— Ein Bühnenfestspiel aus dem 17. Jahrhundert. Die Musik. XIII. 1914.

— Die Ballett-Suiten von J. H. und A. A. Schmelzer. Sitzungsber. der Akademie der Wissensch. Wien 1914.

— Die Opern und Oratorien in Wien von 1660—1708. Studie zur Musikwissenschaft. Bd. VI. Wien 1919.

Wiel Taddeo. I Codici musicali Contariniani. Venedig 1888.

— I Teatri musicali del Settecento. Venedig 1897.







ML 1723.8 .V6 W34

Wellesz, Egon, 1885-1974.

Der beginn des musikalischen barock und Die anf ange der

